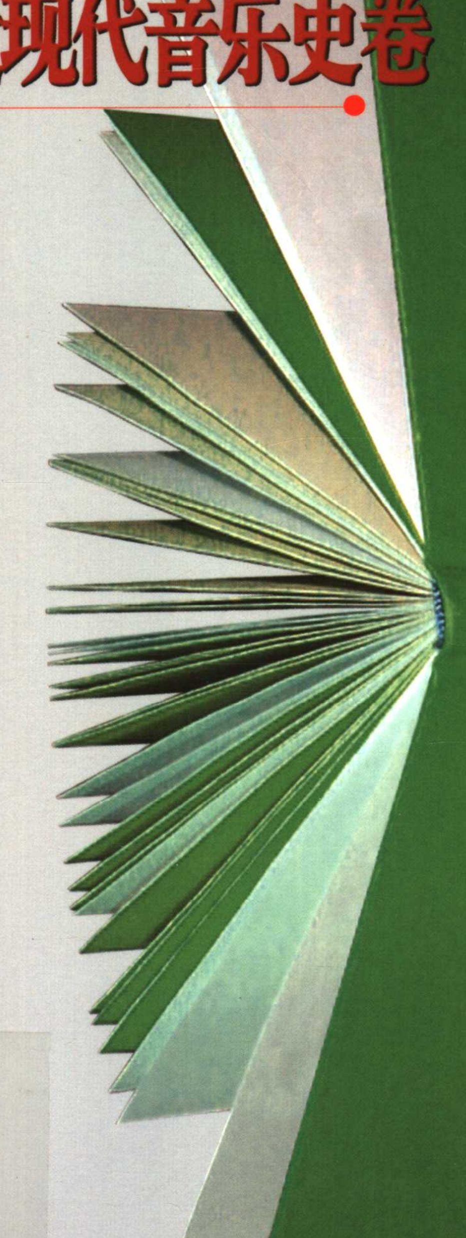
20世纪中国音乐史论研究文献综录

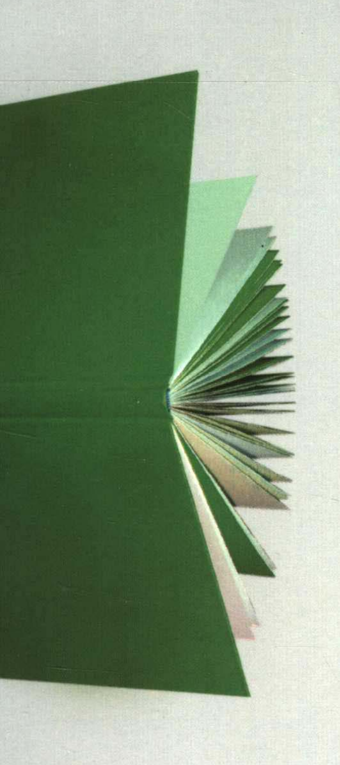
中国近现代音乐史卷

中国近现代音乐史（1901-1949）

汪毓和　胡天虹　编著



人民音乐出版社



20世纪中国音乐史论研究文献综录

中国古代音乐史卷
古代音乐通史
词调音乐、琴学、古谱
古代音乐思想
古代乐学、律学

中国近现代音乐史卷
• 中国近现代音乐史(1901—1949)
中国近现代音乐史(1949—2000)
音乐表演艺术与作曲技法理论

中国传统声乐卷
中国民间歌曲
中国戏曲音乐
曲艺音乐
民间歌舞

中国传统器乐与乐种卷
传统器乐与乐种论著综录
传统器乐与乐种论文综录(1901—1969)
传统器乐与乐种论文综录(1970—1989)
传统器乐与乐种论文综录(1990—2000)

中国少数民族音乐卷

宗教音乐卷
道教音乐
佛教、基督宗教、少数民族宗教音乐

20世纪新兴学科卷(上、下册)
含民族音乐学、音乐治疗学、音乐社会学、音乐图像学、音乐声学、音乐教育学、音乐地理学、乐种学、音乐美学、音乐技术学等学科

本丛书由人民音乐出版社编辑部总策划


定价：17.00 元

ISBN 7-103-03056-1

9 787103 030561 >

中国近现代音乐史
（1901—1949）

汪毓和、胡天虹编著

人民音乐出版社

图书在版编目（CIP）数据

中国近现代音乐史 ：1901～1949 / 汪毓和，胡天虹编著 .— 北京 ：人民音乐出版社，2006. 5
（20 世纪中国音乐史论研究文献综录. 中国近现代音乐史卷）
ISBN 7-103-03056-1

Ⅰ. 中… Ⅱ. ①汪… ②胡… Ⅲ. 音乐史-中国-1901～1949 Ⅳ. J609. 2

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2005）第 051317 号

选题策划：祖振声
责任编辑：郭向明
责任校对：袁 蓓

人民音乐出版社出版发行
（北京市海淀区翠微路 2 号 邮政编码：100036）
Http://www.rymusic.com.cn
E-mail:copyright@rymusic.com.cn
新华书店北京发行所经销
北京美通印刷有限公司印刷
A5 2 插页 7.75 印张
2006 年 5 月北京第 1 版 2006 年 5 月北京第 1 次印刷
印数：1—5, 040 册 定价：17.00 元

20世纪中国音乐史论研究文献综录

主　编

袁静芳、王耀华

主编委员会

编委会

编辑说明

一、本书分为四大部分:综述、文献目录(著作与论文)、文献提要、文献选登(摘要或全文收录)。

二、本综录收录的文献时限为1901年1月至1949年10月。

三、本综录收录的文献是正式出版物(著作、论文),不含任何非正式出版物。

四、本综录的编排:

1. 收录的著作与论文目录、著作与论文提要、著作与论文全录等一律按发表时间先后排序。

2. 鉴于这一时期许多刊物在版式、开本、页码等方面不统一(如:有些竖排和横排不一;有些竖排与横排并用;有些在开本上各具一格;有些没有统一页码,单设页码;有些刊物的页码并不是以每期独立设定,而是从创刊号起,页码随刊期累加;有些刊物不设页码),本综录所收条目中,如遇此类问题(页码),随条目附具体说明。

3. 个别文章多处刊登者,本目录不全部列出,只录入最早刊登的刊物和时间。

4. 个别著作、文章中所写外国音乐家的姓名与现行标准译名不一致者,后附括号标以现在标准译名,如:窦普西(德彪西)、修伯尔特(舒伯特)、孟特尔松(门德尔松)等。

五、本综录的综述由汪毓和撰写,文献提要和文献选登由胡天虹、汪毓和共同完成。

目　录

综　述

中国是一个具有悠久历史和灿烂文化传统的文明大国。数千年来，人们创作出的文学艺术作品数量浩瀚，大多以典籍的形式，以手抄、木刻或石印的方式，收藏在宫廷之中和少数统治阶层士大夫家里。而音乐的资料留存，主要归入历史、数学、天文、律吕的典籍之中。直到新文化随着近代资本主义经济的进步而开始得以发展的时期，音乐资料才逐步独立留存，并开始通过铅印出版的媒介，在普通民众中传播，发挥社会交流和文化传承的作用，因而，中国的音乐出版物随着中国近代新音乐文化的建设开始逐步发展。此后，这些出版物成为音乐家从事各种音乐活动（创作、表演、教育、研究等）、思路探讨、经验交流的重要载体，其中包括乐谱、音响制品和文字记载的文献资料（个人著作和各种音乐刊物），特别是在五四新文化运动的推动下，音乐刊物发行和音乐著作的出版，逐渐受到人们重视而在起步阶段真正得到全面发展。但是，这个领域的发展又受到种种客观环境条件的制约（社会生活的稳定程度、经济条件的充裕程度和统治者的关注程度等），自身经验的逐步提高与完善（创作者的专业知识修养和理论水平、出版者的经验和技术水平、读者群体的接受能力等）的过程。为此，对于这些出版物“综录”的研究，是了解过去音乐文化发展的一个重要侧面；也是进行音乐历史研究不可缺少的环节。

一

从鸦片战争时起至清末（19 世纪末）年间，中国音乐资料的留存，限于

过去的政治、经济条件，绝大多数是以手抄和木刻的方式保留在宫廷之中(后来大多转藏于公立图书馆)和民间。20世纪初，这些资料才开始在报刊、杂志上发表，在社会群体中传播。20世纪上半叶，中国音乐出版物均带有初创、自发的特点，即：个人著述所涉及的领域大多杂而浅；发行的刊物名多，刊期短，规格不统一，发行量少。根据对《中国音乐书谱志——先秦至1949年音乐书谱全目》(增订本，中国艺术研究院音乐研究所资料室编，人民音乐出版社1994年出版)及其他有关资料的粗略分析，对这一百年来的音乐书谱出版，概括几点，具体如下：

1. 辛亥革命以前70多年与辛亥革命至五四运动之间7年的这段时期，随着"新学堂"发展，一些学堂乐歌方面的歌集出版了约35种。其中具代表性的歌集有：沈心工的《学校唱歌集》、李叔同的《国学唱歌集》、辛汉的《唱歌教科书》、叶中冷的《小学唱歌集》和《女子新唱歌集》、胡君复的《新撰唱歌集》、华航琛的《共和国民唱歌集》、沈心工的《重编学校唱歌集》、冯梁的《军国民教育唱歌初集》、张秀山的《最近中等音乐教科书》等。当时的音乐文献大多散见于综合性报刊杂志(《新民丛报》、《浙江潮》等)，其中比较重要的文献有：梁启超的《饮冰室诗话》中的若干节、匪石的《中国音乐改良说》、曾志忞的《告诗人—〈教育唱歌集〉序》和《音乐教育论》、赵元任的《说时》等。其他类型音乐的出版物寥寥无几：吹奏西洋喇叭1种；学习演奏手风琴2种；军乐1种；学习演奏风琴1种；基本乐理3种。

2. 从五四新文化运动推动下的上世纪20年代至军阀混战基本结束、南京国民政府建立后的20世纪30年代期间，中国音乐出版物的出版不仅有了比较明显的、全面并进的发展，还在各方面得到逐步提高。总体而论，编订的中小学音乐教材出版占其主要份额：幼儿音乐教育12种、中小学音乐教育96种、师范等高等音乐教育5种、群众音乐教育4种。其中具代表性的有：著名儿童音乐教育家沈秉廉、叶绍钧、胡敬熙、陈鹤琴编订的教科书；著名音乐家萧友梅、黄自、吴梦非、周玲荪、丰子恺、刘质平、钱君匋、裘梦痕、朱稣典、邱望湘、沈秉廉、缪天瑞、王瑞娴、柯政和、钱仁康等编订的各

种教材。在这些出版物之中，以黄自等编著的《音乐（复兴初级中学教科书）》（共6册，商务印书馆出版），教育部编的《中学音乐教材》（商务印书馆出版），丰子恺、裘梦痕编的《开明音乐教本》，萧友梅编的《新学制唱歌教科书》和《新学制乐理教科书》、《新学制钢琴教科书》等在社会上产生的影响最大。在此期间，歌曲出版物的数量、品种也不少，而为提供学校音乐教育所用的歌曲集在这些出版物中占有相当的份额，其中比较重要的有：萧友梅的《今乐初集》、《新歌初集》、丰子恺与裘梦痕合编的《歌曲集——中文名歌五十曲》、应尚能的《燕语》，以及陶行知作词、赵元任作曲的《晓庄歌曲集》等。此外，各种创作艺术歌曲也开始得以出版，其中具代表性的有：赵元任的《新诗歌集》、黄自的《春思曲》、周淑安的《抒情歌曲集》、应尚能的《创作歌集》、李惟宁的《抒情合唱曲》和《独唱歌集》，以及钱君匋、陈啸空等的《摘花》和邱望湘、钱君匋的《金梦》等。很多中国儿童歌舞音乐作品在这个时期得以出版，主要流行于中小学校之中，其中多数作品出自黎锦晖之手，共20多种（单独出版），此外，沈秉廉（醉了）、邱望湘（文藻）、陈啸空等创作的此类音乐作品，约10种。在此期间，国内6大宗教组织共同组成的联合圣歌编辑委员会，编选出版了颇有影响的基督教圣咏集《普天颂赞》（中文歌词、五线谱），其中不仅包含了国外最有影响的基督教圣咏，还编入了杨荫浏、〔美〕范天祥、周淑安、杨嘉仁等编写的以中国风格、中国民歌旋律为基础的基督教圣咏。这个委员会还翻印出版了《一百零一首最好的歌》（英文歌词，五线谱，多数曲目为合唱，部分作品带钢琴伴奏）。前者在广大中国基督教徒中影响很大，后者则对很多学校中的知识分子音乐爱好者产生很大的影响。当时，器乐出版物的品种比以前有所增多，其中大多数是供初级练习使用。这些器乐作品中，一些是翻印国外的出版物，还有一些是在华外籍音乐家所编。

在这时期编印出版的音乐理论著述中，数量较多的是中外音乐史学、史料学及这两者的通俗性出版物；相对数量较少的有：基本乐学、音乐教育学、中外音乐比较、外国和外族音乐的传入、音乐美学等。从这些著述的作

者来看，王光祈的著述涉及的领域最广、种类最多。从 1923 年他正式转入从事音乐学的研究起，到 1936 年于德国波恩逝世这 13 年间，他的中文著述共有 40 多种，是对中国、东方音乐的研究，以及对外国音乐介绍方面的内容。这些著作都是他在德国写作，由中华书局在国内出版。他的德文著述有：博士论文《论中国的古典歌剧》(1934 年)、许多欧洲音乐专题论文，以及在德文报刊上发表的文章(介绍中国诗歌、戏剧、音乐)等。其中比较重要的有：《音乐在中国的意义》(1926 年)、《论中国音乐》(1927 年)、《论中国记谱法》(1928 年)、《千百年中国与西方音乐的关系》(1935 年)等，此外，还有为《大英百科全书》和《意大利百科全书》等辞书撰写有关中国音乐的条目。在国内，出版他介绍西方音乐理论的著述主要有：《德国人之音乐生活》(1923 年)、《欧洲音乐进化论》(1924 年)、《西洋音乐与戏剧》(1925 年)、《德国国民学校与唱歌》(1925 年)、《声音心理学》(1928 年)、《音学》(1929 年)、《西洋制谱学(作曲法)提要》(1929 年)、《西洋音乐史纲要》(1937 年)等，其中有些论述在国内属首创；他对东西方音乐比较研究和对中国音乐专题研究的著述主要有：《东西乐制之研究》(1926 年)、《东方民族之音乐》(1929 年)、《翻译琴谱之研究》(1931 年)、《中国诗词曲之轻重律》(1933 年)、《中国音乐史》(1934 年)、《千百年间中国与西方的音乐的关系》(1935 年)与他的博士论文《论中国古典歌剧》(该文直至上世纪 80 年代才译成中文正式发表)。这其中也有些选题属国内首创(注：上述王光祈著述标明的年份主要指国内出版时间)。

丰子恺的著述曾在广大音乐爱好者中产生过较大影响，在这段时期，正式出版的有：《音乐的常识》(1925 年)、《音乐入门》(1926 年)、《孩子们的音乐》(1927 年)、《生活与音乐》(1929 年)、《近世西洋十大音乐家》(1929 年)、《音乐的听法》(1930 年)、《世界大音乐家与名曲》(1931 年)等 10 多种，其中有些是根据〔日〕田边尚雄、门马直卫等人的通俗音乐论著编译而成。

除此之外，在王光祈的著述之前，中国音乐史学方面已经出版的著作

有:叶伯和的《中国音乐史》(1922 年)、郑觐文的《中国音乐史》(1929 年)、许之衡的《中国音乐小史》(1931 年)、缪天瑞的《中国音乐史话》(1932 年)和萧友梅的博士论文《中国古代乐器考》(以德文发表、德文原名应译为《17 世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》,1990 年 12 月廖辅叔教授译中文,上海音乐出版社出版)、日本著名音乐学家田边尚雄著、陈清泉译的《中国音乐史》(商务印书馆 1937 年出版)和日本著名音乐学家林谦三著的《隋唐燕乐调研究》(商务印书馆 1936 年出版)等;在音乐美学方面的著作有:黎青主(青主)的《音乐通论》(1930 年)和《乐话》(1934 年)等;在乐律学方面的著作有:杨没累的《没累文存——卷一乐律漫谈》(1929 年)、刘复(刘半农)的《从五音六律说到三百六十律》、杨荫浏的《平均律算解》等;在介绍西方著名音乐家方面的著作有:法国罗曼·罗兰的名著中文译本《悲多汶(贝多芬)传》(此译本远不如傅雷 1949 年的译本)、周起应(周扬)翻译的《苏联的音乐》(此书曾在当时进步音乐工作者中产生较大影响)。此外,在 20 世纪 30 年代虽然有 3 种我国自编的《音乐词典》(作者分别是梁得所、刘诚甫、刘朴庵)面世,但这些辞典的质量均较差,只能说我国开始有人想在这个领域做填补空白的努力,但在编辑工作上却还力不从心。

3. 上世纪 40 年代,由于战争的影响,我国音乐出版又出现无序而杂乱的局面。当时真正有影响的音乐杂志只有“新音乐社”编辑的《新音乐》月刊和(国民政府)教育部音乐教育委员会编辑的《乐风》月刊。其他的音乐杂志名目虽然很多,但刊期数量很少(具体情况另行介绍)。音乐专著出版也是杂而散。由于抗日战争及解放战争宣传工作的需要,在各类音乐出版物中,歌曲集的出版占绝大多数。这些歌曲集大多是简谱小开本,在纸张的使用和印刷的质量方面极差。其中在大众中有较大影响的歌曲集有:张定和等编的《抗战歌曲新集》(一至三辑)、舒模编的《抗战歌集》、孙慎编的《战地新歌》、“鲁艺”编译部编的《新歌选集》、西北战地服务团编的《战地歌声》、李凌编的《三年歌选》、李凌与赵沨编的《中国名歌选集》和

《新音乐歌集》、薛良与甄伯蔚编的《世界名歌选集》、孙慎与舒模编的《音乐创作集》、陈原与余荻编的《抗战新歌集》和《合唱名歌选》、田汉等编的《大众歌曲(费克歌曲集)》、时代出版社编的《大家唱》、人民音乐社编的《人民歌集》和"东北文协"编的《工人歌集》等。一些具代表性的作品在此时期得以出版的有:冼星海的《黄河大合唱》、马思聪的《祖国大合唱》、陈田鹤的清唱剧《河梁话别》、"三野文工团"的《淮海战役组歌》、李凌根据冼星海《九一八大合唱》改编的《新年大合唱》、重庆"黄自全集出版委员会"编的《黄自歌集第一册〈长恨歌〉(清唱剧)》和《黄自全集》,以及上海音乐书店出版的《聂耳全集》等。这个时期还有两本值得关注的歌集:一是《中国抗战歌曲集》(1939 年初版、1944 年增订版)。这是国民党中宣部国际新闻处为向国外宣传中国抗战、授意李抱忱编选的一本中英文对照、带钢琴伴奏的歌集。另一是反映重庆国立音乐院"山歌社"对中国民歌进行现代多声研究取得初步成果的《中国民歌选》(带钢琴伴奏)。《中国抗战歌曲集》中的歌曲无疑对国外读者产生了较大的影响,而《中国民歌选》中的作品常常用于音乐会独唱曲目,在许多声乐家及音乐爱好者中有较大影响。

此时在理论性著述方面,出版份额占有较大比重的仍是配合学校音乐教育的技术性音乐教材(普通乐理、和声学、对位法等)和社会音乐教育的通俗教材,以编译外国学者的著述为主,如:缪天瑞编译该丘斯的《音乐的构成》、《曲调作法》和《曲式学》;张洪岛编译里姆斯基-科萨科夫的《实用和声学》;赵沨编译弗·莱曼的《和声分析》;汪培元翻译齐·伟治的《应用和声学》;李凌编译卡罗沙的《声乐知识》等。此外,还有相当数量的口琴、风琴、钢琴、小提琴的练习曲和易于演奏的器乐曲集品种。而完全由我国学者自编的技术理论著述只有:黄自的《单对位法概要》、陈洪的《曲式与乐曲》、赵梅伯的《合唱指挥法》等少数几种。

当时比较重要的理论性音乐出版物有:傅雷翻译罗曼·罗兰的名著《贝多汶传》、陈元翻译冯·梅克的《我的音乐生活》(柴科夫斯基与梅克夫

人通信集)、沈敦行(知白)翻译英国著名音乐学者与作曲家佛·威廉士的《民族音乐论》、陈洪翻译斯库尔斯的《音乐小史》和梁番翻译西尼亚维尔的《俄罗斯音乐史纲》等。

当时以文集形式出版的书籍有:吕骥等著的《新音乐运动论文集》、各地新华书店出版的《人民音乐家冼星海》等。遗憾的是,由于当时战争造成的政治动乱和经济困难,有些比较有价值的著述和作品无法正式出版,只能以晒印或油印的方式勉强留存,如:杨荫浏的《中国音乐史纲》和《国乐概论》、"延安鲁艺"编的《中国近代音乐史参考歌集》、华北联合大学文艺学院编的《中国红军歌选》、夏承焘作的《白石道人歌曲考证》等。从地域上看,由于受政治、经济的影响,这个时期音乐出版物的发行基本局限于国民政府统治的沿海大中城市(抗日战争时期还包括西南大后方的主要城市),而在革命根据地和抗战以后的边区、解放区里,这类书稿很难得以出版发行,即使是油印本也极少。

二

用报刊形式发表的中国近代音乐著述和作品,与上述正式音乐出版物相比,不仅在内容和形式上较为单一(主要是各种专题的评论、通讯报道和一般小型声乐和器乐独奏曲),在数量上也受到一定限制(受刊期和发行量的影响、当时大多数地区还没有订阅的销售网络)。但是,这种形式的优势是能及时、集中地反映音乐动态,并在更多读者之中传播。专门的中国音乐刊物始于20世纪初。当时,发表的音乐的文章,大多刊登在一般报纸或非音乐的刊物上。根据中国艺术研究院音乐研究所资料室所编辑的《1906—1949中国音乐期刊篇目汇录》(文化艺术出版社,1990年)及其他有关材料,大致可归纳为几点:

1. 五四运动以前,正式出版的中国音乐刊物只有3种,即:李叔同编印的《音乐小杂志》(1906年1月在日本东京创刊)和《白阳》(1913年5月在浙江杭州创刊),以及张无为编印的《灿花集》(1908年11月在上海创

刊)。这些音乐刊物每种仅出了1期,而且其中的两种均为李叔同一人承担写稿、组稿、抄写、版式设计和美术设计等项工作,仅印刷(均为石印)和发行依靠专门的出版机构。这3种刊物都是以文字为主、附少量作品乐谱的综合性音乐刊物。李叔同所编的两种刊物中均有介绍西洋美术、文学的文章,而张无为编的《灿花集》中的文章则主要介绍我国民间小曲。

2. 五四运动至抗日战争全面爆发的17年间(1920—1937年),在“新文化运动”的推动下,共20多种音乐期刊(绝大多数均为私营的“同人刊物”)得以出版发行。虽然这些刊物种类不算多,但涉及的范畴不少。以下将其中具有代表性的刊物加以论述:

1)北大音乐研究会的《音乐杂志》(共出刊2卷、每卷编号到10期),主要刊登“研究会”同人对当时中国音乐发展的不同看法,如:王露的《音乐泛论》和《中西音乐归一说》、杨昭恕的《音乐在美术上之地位及其价值》和《哲学系设立乐学讲座之必要》、陈仲子的《欲国乐之复兴宜通西乐说》、萧友梅的《什么是音乐? 外国的音乐教育机关。什么是乐学? 中国音乐教育不发达的原因》、刘庭芝的《我对于改革中国现在音乐谬误的意见》,以及李荣寿的《我对于我国学校乐歌当改良的刍议》和《我国学校乐歌的谬误》等。这个刊物中也登载了他们所写的专题性的学术性文章,如:萧友梅的《乐学研究法》和《中西音乐的比较研究》、杨昭恕的《中西音律之比较》和《论音乐感人之理》、王露的《琵琶审音发微》和《琴律三准说》等。这个刊物中还刊登了一些值得重视的作品,如:白宗魏作曲的《木兰词》;赵元任的钢琴曲《偶成》;萧友梅的《卿云歌》、《民本歌》、《注音字母歌》、《四烈士冢上的没字碑歌》;萨都剌词的《金陵怀古》;黎锦晖的早期民乐曲等。

2)中华美育会的《美育》(月刊,共7期,主编吴梦非),其内容包含了以音乐、美术为主的各门艺术(诗歌、文学、戏剧等)。它的主要目的是为了扩大美育在普通教育中的影响。这个刊物的作者中有一批音乐以外的艺术家(如:姜丹书、欧阳予倩、丰子恺、傅彦长、周湘、夏丏尊、俞寄凡等)。

3）北平爱美乐社的《新乐潮》（月刊，共出刊3卷，共10多期，主编柯政和）。这个刊物的内容注重介绍西洋音乐。除了对欧洲古典、浪漫乐派大师的作品介绍外，此刊物首次向读者介绍西方现代的德彪西、勋伯格、斯特拉文斯基等作曲家的作品，以及爵士音乐（注：在该刊中所用的中文译名与现在通用的不一样）等。值得关注的是该刊登载了刘天华关于“国乐改进”的基本见解的文章：《国乐改进社缘起》和《我对于本社（国乐改进社）的计划》，以及连续刊登了刘天华翻译普劳特的《和声学理论与实际》，这可能是我国对这一名著翻译最早的译文。另外，为开始注意音乐家译名的统一问题，这个刊物刊登了有关的文章。

4）北平国乐改进社的《音乐杂志》（不定期，共出1卷10期，刘天华负责）。这是具体实现刘天华“国乐改进”主张的重要刊物，其中不仅刊载了刘天华主要的国乐新创作（如：二胡曲《除夜小唱》（即：《良宵》）、《月夜》、《闲居吟》、《病中吟》、《光明行》和琵琶曲《改进操》、《虚籁》、《歌舞引》），还刊登了刘复（半农）作词、赵元任作曲的《呜呼三月一十八》、萧友梅的《闻艺专音乐系解散有所感》、《国难歌》、《国耻》，以及赵元任、陈德义、韩权华所写的钢琴曲等。在其刊登的文章中值得关注的有：刘天华的《〈月夜〉及〈除夜小唱〉说明》、赵元任的《“中国派”和声的几个小试验》、缪天瑞的《中国音乐略史》、袁同礼的《西人关于国乐之著作》、杨仲子的《北平音乐教育运动》、柯政和的《司克里亚宾的生涯及其艺术》、饱尘（李抱忱）的《介绍寿磬（即当时德国著名指挥家谢尔欣）》和杨荫浏的《工尺改制谈》、张洪岛的《和声美的追求》等。

5）《国立音乐专科学校校刊·音》（月刊，初名《音乐院院刊》，共3期，从1929年11月改现名起至1937年2月止，出刊7年，共66期，主编为青主等）。这是当时中国音乐刊物中刊期最长、刊数最多、内容独特、史料价值很高的出版物。由于其内刊的性质，封面、版式的设计、纸张的使用等一切从简，但它的内容不仅基本如实地反映了国立音专的办学情况（如：重要的公函、布告、会议、决定、学生入学和毕业的名单、教职员变动的名单，

以及每学期学校经费收支的报表等），还包含一定数量的理论文章、歌词选刊、通讯报道、演出评论、音乐作品（均为五线谱记谱）和比较详尽的学校师生音乐会（包括技术考级）的演奏曲目等。它的文章中以大量事实充分说明当时国立音专行政和教学工作的公开化、严肃性与民主性。其中比较重要的文章有：萧友梅的《古今中西音阶概说》、青主的《论音乐的功能》、《音乐的使命和立场》、《论诗艺和乐艺的独立生命》、《怎么样的诗才适合用来作曲？》、《怎样才算是美的音乐作品？》、《论音乐的批评》、《论音乐的审听》，以及冼星海的《普遍的音乐》等。遗憾的是，由于1934年青主离校及其他原因，该刊的栏目削减了很多，成为单纯的校刊，内容也不如过去充实。

6）《乐艺》（季刊，青主主编，1930年4月创刊，1931年7月停刊，共出6期）及《音乐杂志》（季刊，音乐艺文社编，主编为易韦斋、萧友梅、黄自，1934年创刊，共出4期）。这是当时与国立音专有密切联系的、学术性比较突出的两种综合性音乐刊物。前者在开本、纸张、美术装帧等方面均可称是当时中国音乐刊物之最，后者在这些方面则明显逊色。但是，从刊登的文章和作品的专业水平来讲，它们都比当时其他音乐刊物高出一筹，可以说在某种程度与某种意义上代表了国立音专的水平和观点。前者的代表性文章有：萧友梅的《介绍赵元任先生的新诗歌集》、《我对于X书店乐艺出品的批评》、《对于大同乐会拟仿旧乐器的我见》、《中国历代音乐沿革概略》；黄自的《音乐的欣赏》和《西洋音乐进化史的鸟瞰》；青主的《作曲与填曲》、《音乐的好尚》、《论音乐的原素》、《论民歌》、《论印象派的音乐》、《介绍几个新的音乐作家》、《给国内一般音乐朋友一封公开的信》、《论中国的音乐——给上海交响乐团指挥 Mario Paci 一封公开的信》、《由东方民族和自然民族的音乐说到印象派和表现派的音乐》、《谈谈俄罗斯的音乐》、《给赵元任先生一封公开的信》；胡周淑安的《声乐问题的随感录》、《儿童与音乐》、《中小学唱歌教员之责任》；朱英的《整理国乐须从改良曲谱着手》、《对于整理国乐之零碎商榷》；吕展青（吕骥，当时是音专的学生）的

《东方民族与古代音乐》等。此刊物中发表过比较重要的作品有:萧友梅的钢琴曲《新霓裳羽衣舞》和钢琴与大提琴《秋思》、易韦斋的歌曲《天下为公》、胡周淑安的歌曲《乐观》和《安眠歌》、黄自的男声合唱《目莲救母》、华丽丝(青主的德籍夫人)的中国古诗词歌曲《喜只喜的今宵夜》、青主的《我住长江头》和《红满枝》、朱荇青的琵琶曲《海上之夜》、吴伯超的二胡与钢琴《秋感》、陈田鹤的歌曲《谁伴明窗独坐》和《春归何处?》、赵元任的钢琴曲《Two - part Ivention》等。后者的代表性文章有:龙沫勋(榆生)的《从旧体歌词之声韵组织推测新体乐歌应取之途径》;易韦斋的《墨子非乐释义》;萧友梅的《欧美音乐专门教育机关概略》、《音乐的势力》、《来游沪平俄国新派作曲家及钢琴师亚历山大车列浦您的略传与其著作的特色》、《最近一千年来西乐发展之显著事实与我国旧乐不振之原因》和《为什么音乐在中国不为一般人所重视?》;黄自的《勃拉姆斯》、《乐评丛话》、《调性的表情》;青主的《反动的音乐?》;华丽丝的《关于中国音乐的进展问题》;和浩如的《音乐是否属于特殊阶级的?》;刘雪庵的《怎样才能彻底取缔黎锦晖一流之剧曲?》、《读墨子非乐释义后》,罗亭(贺绿汀)的《听了祀礼中大同乐会的古乐演奏以后》等。这个刊物中发表比较重要的作品有:黄自的混声合唱《旗正飘飘》、独唱《赋登楼(点绛唇)》、女声合唱《山在虚无飘渺间》;应尚能的独唱《吊吴淞》;陈田鹤的独唱《牧歌》、《山中》、《望月》、《给》;江定仙的独唱《静境》、女声合唱《春晚》;刘雪庵的《中央航空学校校歌》等。但是,由于这两个刊物专业水平较高,属于国立音专的同人刊物,其读者面相对较窄。这也是它们的刊期比较短的原因。

7)江西省音乐教育推行委员会的《音乐教育》(月刊,1933 年创刊,1937 年 12 月停刊,共 5 卷 57 期,主编先为萧而化,一年后为缪天瑞)。这是当时惟一得到政府支持的、刊期长、刊数多、发行面广的综合性音乐刊物。这个刊物的宗旨是为了发展江西省的音乐教育(以普通中小学教育为主,适当兼顾社会民众教育)。该委员会不仅办《音乐教育》杂志,而且创建附属的管弦乐队、合唱队和其他民众文化机构,此外,还举办中小学的

歌咏比赛等。这些都为办好刊物增添了内容,扩大了社会影响。而刊物主编缪天瑞和委员会负责人程懋筠严肃认真的工作作风和比较重视团结广大音乐界人士的举措,逐渐使这个省级刊物的影响面超出了江西省,遍及全国各地。

此刊物的主要作者,除程懋筠、缪天瑞、萧而化和江西本省的音乐家外,许多外地著名的音乐家及当时新出现的音乐家,如:萧友梅、赵元任、柯政和、青主、李抱忱、陈洪、李惟宁、周淑安、唐学咏、丰子恺、贺绿汀、陈田鹤、江定仙、刘雪庵、李树化、邱望湘、钱君匋、陈啸空、蔡继琨、张贞黻、李元庆、吕骥、刘已明、刘天浪、廖辅叔、章枚、穆天澍等人,也都逐渐加入其作者队伍之中。

值得关注的是,这个刊物除了编辑出版其持续的中心内容——音乐教育外,还出刊"中国音乐问题专号"、"乐曲创作专号"、"苏联音乐专号"、"音乐教育情况专号"等。这体现出他们在办刊方针上不断求新的精神。

此刊物中比较重要的文章有:程懋筠的《改良中国音乐刍议》、《低级文化民族的歌谣》、《黎锦晖一流剧曲何以必须取缔》、《女性与音乐》、《五线谱实际教学问题研究》、《关于讨论固定唱名法及首调唱名法的一封公开信》;萧而化的《怎样的才是好音乐》、《简要音乐辞典》(连续刊载);青主的《音乐当作服务的艺术》、《什么是民族社会主义的音乐》、《我亦来谈谈所谓国乐问题》、《今代音乐之途径与目标》;缪天瑞的《适用的小学音乐科用书》、《音乐史讲座》、《和声学讲座》、《乐式学讲座》、《曲调作法》(这些专题均为连续刊载);唐学咏的《音乐的社会作用》;柯政和的《中国音乐的发达概况》、《新国乐的建设》;钱君匋的《小学音乐教材的今昔》、《北欧各国的音乐》、《英国的音乐》;宋寿昌的《无调主义》;欧曼浪的《今代作曲名家白儿格》;蔡继琨的《现代日本作曲界概略》、《我作〈浔江渔火〉的经过》;陈洪的《国乐的定义》、《部定初中音乐课程标准检讨》;章枚的《音乐艺术往那儿去?》、《1936年新音乐发展的检讨》、《音乐真是高于一切么?》、《歌唱艺术的复兴》;穆华(吕骥)的《中国音乐文献书目稿》;易之的

《苏联的音乐大众化运动》;亚的《苏联的新音乐家》;缪天瑞译的《音乐与经济条件》;曾葆译的《苏联音乐十五年之回顾》和《苏联的音乐教育》;穆华(吕骥)译普洛可非厄夫(普罗科菲耶夫)的《苏联听众与我底工作》;李元庆译的《苏联青年音乐家沙斯塔科维契(肖斯塔科维奇)的作品》;韵洁译的《苏俄革命音乐新兴艺术》;张贞黻的《未来的音乐》;钱学森的《机械音乐》和《美国通讯》;和怀玉的批评《一塌糊涂的刘诚甫的音乐辞典》、张沅吉的批评《音乐辞典?!》等。此外,该刊物还刊登了很多有份量的译文、译歌。

此刊物中比较重要的音乐作品有:赵元任的《全国运动大会会歌》、《中华我中华》和《我是北方人》;周淑安的《纺纱歌》、《坚劲歌》;邱望湘的歌曲《昭君出塞》(朱湘词);陈田鹤的歌曲《天神似的英雄》、《月下雷锋》、《秋天的梦》、《哀挽一位民族解放的战士(指鲁迅)》、钢琴曲《Prelude(序曲)》、儿童歌舞剧《皇帝的新衣》;江定仙的歌曲《前途》、《岁月悠悠》、《打杀汉奸》和钢琴曲《摇篮曲》;贺绿汀的歌曲《雷锋塔影》、《夜思》(李白词)、《工人之歌》、《新的中国》;刘雪庵的歌曲《春夜洛城闻笛》(李白词)、《淮南民谣》;陈歌辛的歌曲《Sayaurana》、《春花秋月何时了》(李后主词);曾雨音的歌曲《田家苦》;王沛纶的民族器乐曲《青莲乐府》等。

值得关注的是,该刊物除了发表相当数量的儿童歌曲、学校歌曲(作曲者包括程懋筠、陈田鹤、江定仙、刘雪庵、刘已明、贺绿汀、钱君匋、陈啸空、陆华柏等)外,还刊登了很多抗日爱国歌曲(作曲者包括程懋筠、青主、陈洪、何安东、刘雪庵、老志诚、章枚、陆华柏等,其中程懋筠、陈洪、何安东3人的创作影响力比较突出)。

除了上述7种影响力较大的刊物外,这个时期值得一提的中国音乐刊物还有:

私立广州音乐院的《广州音乐》(月刊,1933年11月创刊,1936年停刊,共出刊4卷32期)。这也是一份以文字为主的同人刊物。其作者多数是该音乐院的教师(如:陈洪、何按东、陈超琼、欧曼郎、黄晚成、马葆炼

等）。刊物的内容偏重于介绍西方音乐，报道广州音乐院和广州市音乐的活动。由于它每期的稿件数量较少，稿件内容不很有分量，其影响相应较小。

《中华口琴界》与《中国口琴界》是当时国内两种专门介绍口琴知识和演奏基本技能的普及性读物。虽然它的刊期多，持续多年，但刊载的文章内容却价值不高。这两种刊物的读者是国内口琴爱好者。它们的存在反映出当时在广大音乐爱好者中口琴普及的程度。此外，1937 年 5 月创刊的《今虞琴刊》由苏州"今虞琴社"编印，旨在广泛联络各地琴人专门进行琴学交流，是这方面惟一的出版物。

3. 从抗日战争爆发至中华人民共和国成立这一时期（1937—1949 年），是 20 世纪我国政局多变、社会动荡不安、经济空前困苦的 12 年，但也是中国人民政治觉悟空前高涨、民族意识不断觉醒、人民革命斗争飞速发展的 12 年。过去，音乐活动大多局限于沿海各大中城市的知识分子阶层。由于民族解放战争的激励和战争形势的发展，音乐活动开始不断向内陆城乡及边远地区的大众普及。音乐期刊创办版的品种与数量迅速增加。据不完全统计，这阶段的音乐刊物发行量增加将近 4 倍，达 70 多种，其中半数以上是刊登群众性爱国歌曲（包括后来的《民主歌声》等）的期刊，起到了广泛传播的作用。此外，小开本的、以简谱记谱的综合性音乐刊物的品种也不少，但大都刊期短，纸张和印刷质量差，版式和装帧设计不讲究。而在中国共产党领导下的边区和解放区，由于种种原因，连以油印的方式出版发行也难以维持（除了在 1948 年东北战局发生重大转变之后）。在这 70 种左右的刊物中，下列几种具有较大的影响：

1）新音乐社编的《新音乐》（月刊，1940 年 1 月创刊，出刊长达 9 年，刊期达 9 卷，但期数因该刊累受统治当局查禁，而不断以别的刊名出刊、以"地方版"形式出刊，难以确切统计。主编署名主要是李凌、赵沨。1950 年 12 月正式停刊）。这是抗战时期直接受重庆八路军办事处领导的、国统区发行量最大的、面向广大群众的、综合性进步音乐期刊。这个刊物的文字

部分主要刊登有关国统区群众音乐运动和音乐创作的评论、国统区各地进步音乐运动的情况交流，以及辅导广大音乐爱好者学习音乐知识的文章等。此外，其中的文章中还有意识向国统区音乐爱好者介绍边区音乐界的活动、有代表性的音乐评论和音乐作品。也可以说，这个刊物是在国统区宣传边区、解放区的音乐动态和促进国统区音乐界抗日民族统一战线工作的一条主要渠道，因而，在国统区音乐爱好者中产生了非常广泛而深远的影响。下面将其中具代表性的文章分别列出。

有关"新音乐"讨论的有：李绿永（李凌）的《新音乐运动到低潮吗?》和《略论新音乐》、赵沨的《中国新音乐运动史的考察》和《论音乐的现实主义》、绿永（李凌）的《我们应该怎样来理解新音乐与新音乐运动》、安娥的《音乐家与革命》、陈原的《我们需要研习新音乐运动的历史》、光未然的《向着民族新音乐的道路前进》、冼星海的《现阶段中国音乐运动的几个问题》、马思聪的《中国新音乐的路向》和《新音乐的新阶段》，以及田汉的《对于我们新音乐作家苦难是太大了》等；

有关"民族形式"讨论的有：绿永的《论新音乐的民族形式》、赵沨的《音乐的民族形式》、冼星海的《民歌与中国新兴音乐》、薛良的《民间歌谣的讨论》、天风的《陕北民歌的曲式》和《绥远民歌研究》、夏白的《关于四川的民谣与民乐》等；

有关作曲家研究和作品评介的有：星海、吴沨（赵沨）、矣之（李凌）的《歌曲创作讲话》、绿永的《纪念黄自先生》、矣之的《从张曙先生的伟业想起》、马思聪的《创作的经验》、舒模的《士兵歌咏和士兵歌曲》、麦新的《关于创作儿童歌曲》、贺绿汀的《关于作曲及其他》、张庚的《音乐与戏剧》、克锋（金帆）的《诗与音乐》、穆华（吕骥）的《关于接触实际体验生活》、张颖的《创造时代的女音乐家》、冼星海的《九一八大合唱"序"》和《我学习音乐的经过》、甄伯蔚的《关于〈生产大合唱〉（座谈评论）》、编者的《〈黄河大合唱〉演出座谈会摘录》、吕骥的《解放区音乐》、瞿希贤的《歌曲作法简明教程》等。

该刊物不仅编排一些专辑(即现在的专栏,而并非专号),如:“聂耳纪念特页”、“星海纪念专页”、“唱歌方法”、“唱法问题特辑”、“简谱系统问题讨论”、“普及及提高”等,还有意识刊出介绍苏联音乐的文章(大多是译文),如:赵沨译的《红军与苏联音乐文化》与《高尔基与音乐》、亚选译的《苏联民族歌剧运动》、张洪岛译的《苏联歌剧坛上十大艺人》与《杜那也夫斯基(杜那耶夫斯基)》、徐洗尘译的《德米特里·肖斯塔珂维契(肖斯塔科维奇)》、叶林译的《N. 米雅可夫斯基(米亚科夫斯基)和R. 格利埃尔》与肖斯塔科维奇的《论音乐》、朱世民译的肖斯塔科维奇的《为人民! 为和平!》、梁香译的赫联尼柯夫的《反对音乐批评和音乐学中的世界主义和形式主义》、榆青译的库哈尔斯基的《苏联作曲家重要任务》、赵沨译的《关于苏联的音乐教育》,以及张洪岛译的莫斯科国立音乐院的《和声学教程》(连载)等。

为了巩固音乐界的抗日民族统一战线,该刊物还有意识刊登了一些非党专家的稿件,如上述马思聪、张洪岛等著名音乐家的文章,此外还有李抱忱的《编辑英文版中国抗战歌曲集的经过》和《歌咏指挥讲话》(连载)、缪天瑞的《音乐美学史概观》和《从教唱法讲到简谱系统问题》,以及杨荫浏、陈振铎、王震亚、孟文涛等人的文章。对于音乐作品,该刊物基本围绕3个重点刊载:

其一为国统区的群众性新创作,如:丁珰的《军民合作歌》、赵启海的《柳条长》、程懋筠的《打游击》、汪秋逸的《淡淡江南月》、马可的《老百姓战歌》、《吕梁山大合唱》、陈田鹤、钱仁康的《桃花源》、韩悠韩的《故乡月》、沙梅的《白云故乡》、陈歌辛的《少年先锋》、《春之消息》(声乐组曲)、贺绿汀的《变啊变》与《垦春泥》和《胜利进行曲》、洛辛的《我们为什么不歌唱》与《青春战斗曲》(又名《青春进行曲》)、舒模的《你这个坏东西》、宋扬的《古怪歌》、董源的《别让它遭灾害》、马思聪的《控诉》与《工人组曲》和《鸭绿江》,以及李凌、舒模、孙慎、联抗、张文纲、甄伯蔚、薛良等人相当数量的歌曲。

其二是解放区的音乐作品，如：冼星海的《打倒汪精卫》、《黄水谣》、《保卫黄河》、《军民进行曲》、《梁红玉》、《生产大合唱》、《新年大合唱》（李凌根据冼星海《九一八大合唱》改编）、《满洲囚徒进行曲》、《路是我们开》等；吕骥的《大丹河》、《青年壮丁》、《五四纪念歌》；郑律成的《古城（延安）颂》、《军队进行曲》（《八路军进行曲》）、《伐木歌》；杜矢甲的《青山青》、《朱总司令下命令》；张鲁的《有吃有穿》；马可的《咱们工人有力量》；贺绿汀的《新中国的青年》；亚威（沈亚威）的《乘胜追击》；梁寒光的《胜利舞歌》；践耳的《打的好》；乐里的《李大妈》。此外，还有歌剧《白毛女》选曲、评剧《逼上梁山》选曲等。

其三为苏联革命歌曲，如：斯脱亚尔的《夜莺曲》、科泼拉斯（疑即：波克拉斯）的《青春之歌》、亚历山大罗夫的《夜，是青色的》、《我流浪遍了四方》、《伏尔加之歌》、《史大林（斯大林）赞》、阿尔曼德的《带枪的人》、可齐图夫的《中国抗战之歌》、诺维可夫的《图拉来福枪》、卡巴列夫斯基的《海军歌》、布兰铁尔（勃朗捷尔）的《喀秋莎》、谢道亦（索洛维也夫－谢多依）的《青年团员之歌》、杜那耶夫斯基的《运动进行曲》、德热尔仁斯基（捷尔仁斯基）的《啊，静静的顿河》和《放我去吧，母亲》等。

2）几种与《新音乐》月刊性质相近的音乐刊物（或许是因为《新音乐》被无理查禁后由李凌和赵沨设法以别的名目坚持出刊），虽刊名不同，但宗旨相同。这些刊物大多都比《新音乐》刊期短，篇幅小，属于补充填空的性质，具体如下：

（1）《每月新歌选》（“新音乐社”1939年5月在桂林创刊、主编林路等，共12期）这是主要用于推广、介绍国统区和边区的群众性新创作歌曲的专刊，虽然每期还刊载编者自写或特约的文字稿件，但数量很有限。它介绍了不少有历史价值的新群众歌曲，不仅有吕骥的《开荒》、郑律成的《延水谣》、夏之秋的《最后的胜利是我们的》、张寒晖的《游击乐》和《干吗要悲伤?》、林路的《江汉渔歌》和《儿女英雄》，而且有“张曙遗作特辑”的《日落西山》、《赶豺狼》、《丈夫去当兵》、《你往那里逃》、《征夫别》，还有冼

星海《黄河大合唱》全部(分3期连载)等。

(2)《音乐导报》(月刊,《新音乐》第一次被查封后,李凌等人以中华交响乐团的名义,于1943年10月创刊,1944年4月停刊,主编为李凌、黎国荃、伍伯就)是以通讯报道为主的文字性读物,也介绍少量值得关注的音乐作品,如:马思聪的小提琴组曲《西藏音诗》、黄晓庄的钢琴曲《花鼓》、张文纲的歌曲《吹箫的人》(这3种均为五线谱记谱)与杜那耶夫斯基的《战歌》等。

(3)《音乐艺术》(最初以《时事新报》副刊的方式办了3期,1944年11月改为期刊的形式,共12期,主编为李凌、赵沨)。其中比较重要的文章有:吕骥的《如何研究民间音乐(研究提纲)》和《民歌的节拍形式》,以及“苏联萧斯塔珂维奇(肖斯塔科维奇)的介绍特辑”中的一组文章。而更值得关注的是其中推介了一些音乐作品,其中有马思聪的小提琴组曲《述异》、《喇嘛寺院》、《剑舞》(此3曲是他的小提琴曲《西藏音诗》组成部分,分3期刊载)和他的《民主大合唱》(共7个乐章,分两期刊载)、《抛锚大合唱》(共两个乐章);还有吕骥的清唱剧《凤凰涅槃》、陆云的《插秧谣》、孙慎的《民主是那样》、舒模的《黄鱼满天飞》、宋扬的《古怪歌》、杜矢甲的《五枝花》、崔牛的《朱大嫂送鸡蛋》,以及杜那耶夫斯基的《友情颂歌》、《渔夫曲》等。这个刊物于1945年5月还出了《音乐艺术丛刊副辑》(共4辑,主编署名李凌、赵沨),其中刊载了舒模的《凭良心》和《跌倒算什么》、费克的《怎得了》、为瞿白音的诗剧《岁寒曲》的配曲——No.3《哀金城江》(费克曲)与No.4《炸桥》(舒模曲)和No.5《没有终点的长征》(舒模曲)、延安的秧歌剧《兄妹开荒》(安波曲),以及苏联歌曲:杜那耶夫斯基的《在高山上》等。

(4)《新音乐》的“地方版”大多于抗日战争胜利结束之际创办,其中以“粤港分社”所编的《新音乐月刊》(华南版)在读者中有较大影响,主编署名李凌、赵沨,1946年4月创刊,1947年8月停刊,其间也曾遭受无理查禁,共出刊约2卷9期。其中比较重要的文章有:孙慎等人联合署名发表

的《代发刊词〈我们对新音乐运动的看法〉》、以“本社”署名的《决心与抗议》(注:此文在该刊遭反动当局无理查禁之后发表)、马思聪的《忆冼星海》和《新音乐的新阶段》、行之的《收集、整理、保存新音乐运动史料》、李定的《马思聪与民主大合唱》、赵沨的《一个音乐学徒的日记》、陈良的《风暴之歌》(沪学运中的几支歌)等。该刊物也登载了一些重要的音乐作品(其中有些是转载的),如:马思聪的《民主大合唱》(转载)与秧歌剧《兄妹开荒》(转载等)、宋扬的《读书郎》和《苦命的苗家》、费克的《五块钱》、舒模的《打风满天下》、草田的《我们的歌》、唯民(黎章民)的《凶手,你逃不了》、马思聪的《民歌新唱》的选曲,以及杜那耶夫斯基的《快乐的人们》等。

抗日战争转入“相持阶段”后,国民党政府部门也开始编印出版音乐刊物,其中较重要的有:

1)教育部音乐教育委员会的《乐风》(月刊,于1940年1月创刊,仅出了1卷1期即因故停刊,后于1941年复刊,按“新×卷”编号,共出4卷,不过第2卷之后出刊的状况也不正常,总号编至18,主编为缪天瑞)。这是当时国统区内官方创办最主要的综合性音乐刊物,16开本,五线谱及简谱并用,纸张和印刷质量差,出了1期就被停刊。其主要原因是编者刊登了一篇荣森(唐荣枚、向隅)的《鲁艺音乐近况》的报道。该刊的主要内容是为配合音乐教育的发展而编辑,同时也反映统治当局推行、贯彻“乐教”的方针,此外,还报道一些音乐活动信息和刊登一些音乐知识方面的辅导资料。其中主要的文章有:陈立夫的《乐教之复兴》和《中国音乐学会成立大会训词》、康讴的《推进社会教育的探讨》、李抱忱的《建国的乐教》、陈果夫的《音乐与习俗之关系》、熊乐忱的《到军队去》、刘雪庵的《怎样普及民众歌咏》、胡彦久的《乐器改良漫谈》、李元庆的《论音势》、杨荫浏的《国乐前途及其研究》(连载)、常任侠的《西域琵琶东传源流考辨》、陈洪的《谈诗词入谱》与《固定唱名法与移动唱名法的难易问题》,曹安和的《琵琶柱位定法》、顾毓琇的《黄钟定音记》、方伦的《司克里亚宾(斯克里亚宾)与司特拉文斯基(斯特拉文斯基)》等。其刊登的音乐作品也可分为两类:一是

体现官方意志的，如：康讴的《青年战歌》、李抱忱的《万年歌》、金律声的《拥护领袖歌》、刘雪庵的《民族至上》、杨仲子的《乐教歌》、杨荫浏的《精神改造歌》等；另一是音乐家的一般创作，如：马思聪的《自由的号声》、应尚能的《拉纤行》、李惟宁的《相见欢》（李后主词）、陈田鹤的钢琴曲《血债》、合唱《江流七转》、歌曲《江城子》、贺绿汀的歌曲《嘉陵江上》与《中华儿女》、江定仙的《碧血》与合唱《为了祖国的缘故》和《呦呦鹿鸣》、陆华柏的歌曲《故乡》、刘雪庵的《军民联欢》、张文纲的《牧羊女》、张达观的《战斗进行曲》、刘北茂的二胡曲《前进操》等。

2）三民主义青年团办的《青年音乐》（月刊，1942年3月创刊，同年12月停刊，共10期）。这也是文章与乐曲相结合的综合性刊物。由于编者的努力和重庆一部分音乐家的支持，它还算是当时具有一定分量的出版物。其文字方面以传授中外音乐历史、音乐基础理论为主，如：王云阶的《音乐史话》、应尚能的《声乐概论》、《声乐的教与学》、洪波的《歌曲创作讲话》，以及有关“黄自逝世纪念”的专页等；

3）国立礼乐馆编的《礼乐》月刊（1940年10月创刊）及《礼乐半月刊》（1947年3月创刊，1948年2月停刊，共24期）均是根据陈立夫提出“复兴乐教”的方针，具体宣传儒家古代“制礼作乐”理论，推动、开展现代“乐教”实践的特殊刊物。其中具代表性的文章有：李翎灼的《论礼乐为现代当务之急》、陈觉玄的《改进中国现代音乐戏剧教育的意见》、杨荫浏的《儒家礼乐设教的几种理论》等。但是，也有些音乐家在其中发表一些有关中国古代音乐研究的文章，如：查阜西的《答谈笛律》；杨荫浏的《七弦琴徽分之位置与其音程之比值》、《再谈笛律答阜西》、《儒家的音乐观》、《谈笛音》、《古琴谱式改进刍议》；杨宪益的《关于苏祗婆身世的一个假设》等。由于这是官方的出版物（尤其是后者），在其纸张、开本、装帧、印刷等质量方面，在当时可说是达到国统区音乐期刊之最。

当时，在边区和解放区中，除了相当数量的油印刊物外，正式以铅印排版印刷的音乐刊物主要是：

1)延安边区音协、边区作曲者协会编的《民族音乐》(月刊,1942年4月创刊,当年11月停刊,共8期,主要编者是李元庆和李焕之),是文章和乐曲相结合的综合性刊物,其中主要的文章有:马可的《目前歌曲创作上的几个问题》、李焕之的《歌曲中国化底实践》、麦新的《略论聂耳的群众歌曲》和《是改变工作作风的时候了》、吕骥的《民歌的节拍形式》和《音乐是谁发明的?》等;其中主要的音乐作品有:麦新的《反法西斯进行曲》、李伟的《毛泽东之歌》和《生产进行曲》、马可的《张二嫂养娃娃》、张鲁的《加紧生产》,还有安波、马可、张鲁、刘炽、关鹤童的民歌联唱《七月里在边区》,以及苏联歌曲:勃兰坦的《最后神圣的战争》、米留汀的《人不犯我、我不犯人》、杜那耶夫斯基的《渔夫曲》等。

2)中华全国文艺协会东北分会编的《人民音乐》(月刊,1946年12月于佳木斯创刊,后因战争停刊,1948年10月在哈尔滨复刊,后迁至沈阳出版,约7期)。这也是文字与乐谱结合的综合性刊物,16开本。其编辑、印刷质量在当时是解放区音乐出版物中最好的。其中主要文章有:李焕之的《论节奏》、罗正的《东北秧歌散记》、吕骥的《张曙的群众歌曲》与《评〈工人大合唱〉》和《学习技术与学习西洋的几个问题》、郭沫若的《公孙尼子与其音乐理论》、穆华(吕骥)的《创作、批评与听众》、周巍峙的《在实际斗争中成长》、马可的《镜泊湖上的劳动歌声》、关立人的《"坠子"之基本组织与基本曲调》、向隅的《加强创作、反映新的现实》、安波的《新音乐与新时代》等。其中主要音乐作品有:庄映的《说打就打》、吕骥的《铁路工人歌》、马可的《我们是民主青年》、李劫夫的《国民党一团糟》、莎莱的《纺棉花》、罗正的《穷人大翻身》、安波的《秋收歌舞》(共9曲)等。

在这战火弥漫中国的12年间,广大音乐工作者和一些音乐社团出于爱国和积极推动音乐文化发展的愿望,曾克服种种困难,创办了一些非营利性的同人音乐期刊。这些刊物名目繁多,出版质量很难以得到保证,刊期也很少。为了配合抗日歌咏活动的需要,出版纯歌曲类的刊物比文章与乐曲相结合的综合性刊物数量多。其中一些确在群众中发挥过积极影响,

具体如下:

1)以中华全国音乐界抗敌协会名义编的《战歌》月刊(初名《战歌周刊》,1937 年 10 月以中国作曲者协会的名义在上海创刊,后一度停刊,1938 年 1 月在汉口复刊,才以《战歌》冠名。主编为刘雪庵,共 2 卷 18 期)。刊物内容以发表抗战歌曲为主,也配合刊登的作品发表一些有关音乐创作的文章。其中较重要的作品有:刘雪庵的《中国空军歌》、《长城谣》、《流亡三部曲》、《中华儿女》;陈田鹤的《八一三战歌》、《巷战歌》、《保卫上海》;夏之秋的《最后的胜利是我们的》、《歌八百壮士》、《卖花词》;贺绿汀的《游击队歌》、《干一场》、《保家乡》;江定仙的《焦土抗战》、《抗战女工》;李惟宁的《抗战到底》;沙梅的《打回东北去》、《还我山河》、《打柴歌》;李抱忱的《出征歌》;杜矢甲的《淮河船夫曲》;吴伯超的《悼张曙同志挽歌》;孙慎的《战地服务歌》;郑律成的《肉弹勇士》等。其中比较重要的文章有:张昊的《音乐作战中应注意的几点》、陈田鹤的《抗战期中的作曲问题》、刘雪庵的《作曲与配词》、向隅的《关于鲁迅艺术学院》、鲁之翰的《抗战以来全国乐坛鸟瞰》、孙鲁的《歌咏在抗大》,以及《中华全国歌咏协会成立宣言》等。显然,这是当时上海国立音专部分作曲家爱国愿望的具体体现。同时,在这个刊物中也刊登一些延安音乐工作者的作品和文章,比较鲜明地体现了音乐界初步响应组成抗日民族统一战线的现状。

2)上海国立音专主办发行的综合性音乐期刊《音乐月刊》(1937 年 11 月创刊,1938 年 2 月停刊,共 4 期,主编陈洪)。其中比较重要的文章有:陈洪的《随笔》(共 9 篇)、萧友梅的《十年来音乐界之成绩》和《关于我国新音乐运动》、朱英的《中国音乐的出路》和《音专十年的回忆》。赵元任的《歌词中的国音》等;其中比较重要的作品有:李惟宁的《抗战到底》与《雪花的快乐》(徐志摩词)、陈洪的《梁红玉》、黄自以笔名“不平”发表的《童谣二首》(两首乐曲的标题为《养蚕》、《牛》)等。

3)《音乐月刊》(1942 年 3 月创刊,1943 年 5 月停刊,主编为缪天瑞、刘雪庵、陈田鹤,共 2 卷 7 期)。这是在重庆发行的一份综合性同人

刊物。其中比较重要的作品有：贺绿汀的《胜利进行曲》、陈田鹤的《战士颂》与《制寒衣》和《出使》（选自清唱剧《河梁话别》）、夏之秋的《思乡曲》、范继森的《安眠吧，勇士！》、张文纲的《壮士骑马打仗去了》、刘雪庵的《追寻》、林声翕的《满江红》、黄自的清唱剧《长恨歌》等。其中比较重要的文章有：晏青的《评秋子》、洪潘的《谈军乐》、冯玉祥的《丘八歌与丘八》等。

4）上海音乐教育协进会编辑出版的《音乐评论》（月刊，1948 年 4 月创刊，开始为周刊、双周刊，后改为月刊，共 44 期，主要负责人是戴天吉和钱仁康）。这是一份开本较小、篇幅较少的音乐评论杂志（主要指对外国音乐家、作品的评介与对当时中国音乐家表演的述评）。其读者对象是广大知识阶层的音乐爱好者。这个杂志几乎每期均设“音乐述评”和“当代乐坛人物（主要指世界著名的音乐家）”专栏，其中文章有：《听马思聪广播》、《周小燕独唱会》、《戴谱生女士弹索班》、《市府乐队（原“工部局管弦乐队”）第三次音乐会》、《小提琴家马思宏》、《钢琴家董光光》、《音乐教育协进会主办第一次儿童音乐比赛会纪实》、《记解放剧场的〈白毛女〉观后杂感，并谈谈土嗓子洋嗓子的问题》等。

除此之外，这个阶段还有下列刊物也值得关注：

1）上海新兴音乐社（疑即过去王庆隆的“中华口琴会”更名）编的《音乐世界》（月刊，1938 年 8 月创刊，共 2 卷 17 期）。

2）上海口琴会编辑出版的《上海口琴界》（月刊，1939 年 4 月创刊，之后曾两次停刊，1950 年复刊，前期的主编为陈剑晨）。

以上是与中国口琴音乐发展有关的另两种刊物。

这两种刊物在上海的“孤岛”时期创刊，均是文字与音乐作品相结合的综合性刊物。其中主要是口琴练习的知识和口琴作品，此外，也有一些普及一般音乐知识的文章，如：徐迟的《标题音乐之话》（连载）、裘梦痕的《音乐的常识》（连载）、张汀石（张昊）的《我国声乐教育前途》、纯洁的《我国音乐书籍调查录》、王允功的《和声学常识》（连载），以及对国内已沦陷

的北平、一些内地城市和海外的音乐活动的报道,(如:《音乐在辅仁》、《辅大慈善夜》、《北平辅仁大学乐队》、《北平口琴界近况》、《北平音乐界近讯》、《北平音乐消息》、《北平音乐界近闻》、《昆明音乐之动态》、《香港乐坛动态》和《菲律宾音乐新闻简报》等。在《音乐世界》上也刊登了一些值得关注的作品,如:陈歌辛的歌曲《风雨中的摇篮歌》与《渡过这冷的冬天》(包括吴晓邦的注释),吴晓邦与陈歌辛合作的《〈罂粟花〉曲集》(注:《罂粟花》原是他们合作的舞剧)和向红的《观舞剧〈罂粟花〉》,以及一些苏联歌曲(如《夜莺曲》、《农夫曲》、《快乐的风》等。

3)《国立福建音乐专科学校校刊》(1942年12月创刊,共7期)。它的性质接近以前上海国立音专出版的《音》。由于它的刊期仅半年,与《音》比较,它所刊内容显得逊色。

4)香港儿童音乐社出版的《儿童音乐》(不定期,1941年9月创刊,开始先是在永嘉、桂林出版,主编为林白宁、洛辛等,出6期后停刊,1947年在香港复刊,主编宋文焕(宋军),共出7期)。这是解放前惟一有关儿童音乐的专门刊物,其中无论是文章,还是音乐作品,均比较有份量。

5)台湾省交响乐团编印的《乐学》(双月刊,1947年4月创刊,当年10月停刊,共4期,主编为缪天瑞)。这是台湾光复后(也是台湾历史上)第一次发行的综合性音乐刊物。由于其办刊仓促,稿件的编排有些凌乱无序。而且,这个刊物很快就停办了。

6)仰光"伊江合唱团"编印的《伊江歌声·伊江歌选》(不定期,1948年3月创刊,共12期)。这是海外华侨音乐团体自办的歌曲性刊物,所刊载的大多是国内比较重要而且流行的群众歌曲及外国歌曲(苏联等国)。

三

根据上述的概略介绍和初步分析,大致可以归纳为以下几点认识:

1. 人类的文化历史的发展,从表面看似乎是由许多无序、分散、偶然自发的事物所构成的(这可以从大量原始历史文献中得到印证),但是,经

过必要的由表及里、由浅入深、去粗取精的逻辑梳理和归纳之后，就可以显现出它的发展离不开一定的政治、经济条件的制约，而形成各具时代特色的阶段性、地域性、阶层性、民族性等社会的共性，以及与之相结合的艺术家的个性。这种共性与个性的辩证关系，是人们能否正确认识文化历史发展的重要关键。

2. 音乐的历史也如上述那样发展，最初是由个人和少数临时组成的集体所创造的，也带有上述那种无序、分散、偶然的特点。而后，他们大量的艺术创作传播于公众，实际上很多是经过编者和出版者根据社会需要而进行筛选、编印、出版。由于音乐出版物和音乐期刊的媒介作用，这些艺术创作才得以影响社会和作为史料被保存下来。这些编者和出版者的筛选，既带有个人的主观性，又带有一定历史条件的客观性，而且还具备其出版物所特有的、及时、真实、集中反映历史的特点。因此，从某种意义上讲，通过对这些出版物的整理和研究，正是后人重新认识历史的一条重要途径。从中不仅可以看出不同阶段社会政治历史的复杂性、不可逆转地向前推进的必然性，还可以具体感受“时代的脉搏”，看到“历史的主潮”和“民族的、大众的艺术审美要求”。例如，从清末至五四运动以前期间，刊物的内容比较集中体现中小学音乐教育和学堂乐歌的单项建设和发展；从五四运动至抗日战争爆发这一时期，它们的重点就转移到中国新音乐文化的初步全面建设这一相对宽泛的领域；从抗日战争爆发至中华人民共和国建立这一期间，其重点几乎完全集中在抗日战争和解放战争这两个民族解放斗争任务上。

3. 文化艺术的活动是艺术家个人的劳动，但归根结底艺术的创作是为了满足人民群众精神生活的需要。这是一对辩证统一的矛盾。从文化发展的整体讲，也就是普及与提高的辩证统一矛盾的一种体现。20 世纪上半叶中国新音乐文化的发展，无可置疑地证明了这一对矛盾的不断演化过程。从音乐创作体裁的发展讲，声乐体裁优先于器乐体裁；从声乐作品体裁本身的发展看，群众歌曲优先于艺术歌曲和大型声乐套曲；从中国的器乐作品体裁的发展讲，口琴曲、手风琴曲一度优先于钢琴曲、小提琴曲，

二胡新创作的乐曲发展一度优先于历史悠久的古琴曲、琵琶曲;从音乐教育事业的发展讲,中小学的普通音乐教育先于专业音乐教育;甚至从对读谱法的选择讲,运用简谱要优先于运用五线谱。这一切在这半个世纪的音乐出版物和音乐刊物中得到了最有力的证明。这种现象的产生既有政治的、经济的原因,也有群众艺术审美习惯和情趣变化的原因。

4. 统治阶级的思想是统治的思想,文化艺术事业的发展(包括文艺作品的产生)常常离不开统治阶级的影响,但人民群众是人类创造文化历史的主人。艺术家既是一定历史阶段社会阶级的一分子,又是人民群众的一分子。处于阶级社会的艺术家必然带有"两面性",但这种两面性不是平均的,也不是固定不变的,而是随着社会环境的影响和个人政治立场的选择而变化的。民心所向是代表绝大多数人民长远利益,代表社会历史前进方向的集中体现,即使是一时掌握着统治大权的统治者,在他们制定其政策时违背了这个规律就必然会导致政治的失误而为人民所唾弃。例如:从1927年大革命失败起,至1931年日本帝国主义侵占我东北后的一段时期,国民党反动当局所贯彻的所谓"先安内,后攘外"的政治路线,以及他们极力提倡的所谓"新生活运动"的文化政策,都是违背社会历史前进的方向和民心所向的。尽管蒋介石为此有过大量的言论,陈果夫制定了整套的所谓"文化建设"的方案并亲自编写了大量体现这一政策的歌词,陈立夫及张道藩之流也不乏为之鼓噪的行动,在当时的文化艺术创作上曾有过一定的影响。但是,当时代表中国绝大多数人民利益和代表中国民族命运的是,要全国一致进行抗日救亡的斗争。从中国音乐出版物这阶段的实际状况看,代表前者(统治者)的数量不多,各方面质量也很差。而代表后者(人民群众)的不仅数量上占有绝对优势,而且刊载了许多脍炙人口的优秀作品。这就是"民心所向"的体现,是不依个人意志为转移的历史事实。类似的例子还有很多,在此不一一列举。

5. 音乐艺术作品是带有音乐家个人意愿(包括政治立场和见解)的艺术产品,而音乐批评主要是批评者对具体艺术产品(在表演艺术上包

括一度和二度的艺术创作)产生的客观影响的诠释。前者的载体主要是创作者的乐谱和音响,后者的载体主要是批评者的文字;前者带有更多的作者抒发的个人思想感情和审美情趣,后者则带有更多的面向社会现实、面向群从"喜闻乐见"的要求。前者的产生受音乐家个人的影响较为直接,受社会的影响比较间接;而后者的产生则受社会影响(既有统治者的意志,也包括人民群众的愿望)和客观物质条件(经济开支、印刷条件和发行渠道等)很大的制约。因而,不是所有音乐艺术产品都能得到及时、全面、公正的批评,尤其是在音乐刊物上以文字形式刊载的批评。不同的音乐刊物还联系着不同的作者和读者群,这些都对音乐批评的内容及其社会影响有着密切的联系。这是我们现在重读这些音乐批评时应注意的。

6. 抗日战争爆发以前,中国历届政府当局对于音乐作品的出版和音乐刊物的发行一般不太重视,即使在抗战期间,情况稍有改变,由政府有关部门(及其所管辖的团体)直接掌管的音乐刊物也不多。在这种情况下,绝大多数音乐刊物均属"同人刊物"的性质。"同人刊物"的优点是受政治干涉较少,带有较明显的自发的、民主的倾向,例如:在国统区,同样是报道有关延安"鲁艺"音乐系活动的稿件,在官办的《乐风》月刊上,就被看作是编者的政治失误,而这个刊物的编辑部也随即被迫改组,刊物也为此停刊达一年之久;而几乎在同一时间,"同人刊物"的《战歌》月刊也发表类似的报道,就没有给予那么多的限制。当然,"同人刊物"往往受经济、出版等条件的限制比较大,因此,它们的刊期都比较短、印数也比较少。如果某"同人刊物"能够做到刊期长,印数多(如:20 世纪 30 年代国立音专的《音》和 20 世纪 40 年代的《新音乐》月刊等),则首先说明其刊物的内容比较适合广大读者的需求并受他们欢迎,其次是刊物编者不仅对社会需求和时代脉搏把握较准,而且他们的工作责任心也比较强。此外,20 世纪 30 年代,江西的《音乐教育》杂志虽带有官办性质。但由于有关当局与其负责人(主要指当时的江西省教育厅和与其密切有关的程懋筠本人)能够逐

渐顺应当时的历史潮流(即"人心所向")他们对编者(主要以缪天瑞为代表)的工作审查比较宽松,因而这个刊物也就办得较好。这是官办与"同人刊物"惟一合作办刊较好的例子。

7. 这里所揭示的音乐出版物和音乐期刊只是20世纪上半叶中国音乐文献的一个重要的侧面,并非是它的全貌。从当时的客观条件讲,想要做到全面反映它的状况是不现实的。例如,谭小麟逝世时,他的友人在上海曾经打算出版谭小麟的音乐作品集,并为此请谭小麟的老师亨德米特写序,但由于客观上种种困难,这个愿望没有得以实现。音乐表演的文献主要依靠出版音响制品。可在那个时期除了流行歌曲外,严肃音乐几乎无人关注。而那个时期很多对音乐表演的报道及批评都分散刊登在当时的报纸上。这些都是这次工作难以顾及的,因而很遗憾。这次录入的文献目录中体现的情况,在其出版的质量和稿件的理论水平方面,不仅带有明显处于"初创阶段"的历史局限性,也带有这次工作中存在的时间、人力、水平等条件的局限性。随着时代的演变和历史的前进,这种状况会不断得以改进。这一点将在另一本《中国音乐文献现代部分》的文献综录中,得到明显的展示和鲜明的对比。

文　献

文献目录

梁启超.饮冰室诗话.1900年;人民文学出版社,1962年

沈翊清.东游日记.北京图书馆藏本,1900年

项文瑞.东游日记.北京图书馆藏本,1902年

奋翮生.军国民篇.新民丛报,1902年2月第3号

缪荃孙.日本考察公务游记.日游汇编,北京图书馆藏本,1903年

匪石.浙风篇.浙江潮,1903年第4期

匪石.中国音乐改良说.浙江潮,1903年6月第6期

曾志忞.乐理大意·序.江苏:1903年第6期

戴鸿慈.出使九国日记.北京图书馆藏本,1904年

黄庆澄.东游日记.北京图书馆藏本,1904年

曾志忞.告诗人——教育唱歌集·序.1904年(此文后附载于人民文学出版社1959年饮冰室诗话(梁启超)一书)

保三.乐歌一斑.江苏:1904年4月第11、12期

曾志忞.教授音乐之初步·序.江苏:1904年4月第11、12期

志忞.音乐教育论.新民丛报,1904年第14、20号

竹庄.论音乐之关系.女子世界,1904年第8期

佚名.亚雅音乐会之历史.新民丛报,1904年7月第3年第3号

张维兰.乙已东游记.北京图书馆藏本,1905年

陈鸿年.东游日记.北京图书馆藏本,1905年

沈心工.小学唱歌教授法.上海辞书出版社,1905年

佚名.议设音乐学堂.直隶教育杂志,1905年3月

李叔同.国学唱歌集·序.上海图书馆藏本,1905年5月

梁启超. 中国诗乐之变迁与戏曲发展之关系·跋. 新民丛报,1905 年第 5 号
陈懋治. 小学唱歌教授法·序. 1905 年 6 月
李宝巽. 教育唱歌·序. 中国艺术研究院音乐研究所藏本,1905 年 7 月
黄子绳. 教育唱歌·序言. 中国艺术研究院音乐研究所藏本,1905 年 7 月
田北湖,邹华民. 修身唱歌书·初版编辑大意. 南京图书馆藏本,1905 年 8 月
曾志忞. 日本之音乐非真音乐(序). 醒狮,1905 年 10 月第 2 期
汤化龙. 教育唱歌集·叙言. 南京图书馆藏本,1906 年
陈懋治. 学校唱歌二集·序. 中国艺术研究院音乐研究所藏本,1906 年
无锡城南公学堂. 学校唱歌集·编著大意. 中国艺术研究院音乐研究所藏本,1906 年
李叔同. 音乐小杂志·序. 1906 年 3 月
剑虹. 音乐与教育之功用. 云南:1906 年第 2 号
李叔同译. 乐圣贝多芬小传. 音乐小杂志,1906 年 3 月第 1 期
中国未来之裴獬. 音乐四哭. 醒狮,1906 年 4 月 1 日第 4 期
王季梁,胡君复. 唱歌游戏·绪言. 中国艺术研究院音乐研究所藏本,1906 年 9 月
石更. 中学唱歌集·序,1906 年 11 月
〔日〕铃木米次朗. 中学唱歌集·序. 1906 年 11 月
佚名. 中国提学史东游访问记略. 东方杂志,1906 年 12 月号第 3 卷
叶中冷. 女子新唱歌(三集)·例言. 无锡图书馆藏本,1907 年
萧友梅. 音乐概说. 学报,1907 年 2 月第 1 年第 1 号
佚名. 音乐大会. 女子世界,1907 年第 6 期
王国维. 论小学校唱歌科之材料. 教育世界,1907 年 10 月第 148 号
俞复. 修身唱歌书·序. 1907 年 12 月
佚名. 清国俗乐集(第一集)·序. 中国艺术研究院音乐研究所藏本,1908 年
L Y M. 学校剧之沿革. 学报,1908 年 3 月 18 日第 8 期
钱芥. 灿花集发刊之趣意. 灿花集,1908 年 11 月第 1 期
蒋维乔. 新撰唱歌集(初编)·序. 中国艺术研究院音乐研究所藏本,1909 年
万绳武. 乐辨. 天津市图书馆藏本,1911 年

吴福临.小学唱歌之实验.教育杂志,1911年第7期
孙鼎.中国雅乐.东方杂志,1911年第8卷第4号
佚名.中华民国女子音乐协助会谨启.民生报,1912年1月7日
华航琛.共和国民唱歌集·编及缘起.中国艺术研究院音乐研究所藏本,1912年3月
沈心工.重编学校唱歌集·编辑大意.中国艺术研究院音乐研究所藏本,1912年10月
李雁行.中小学唱歌教科书·自序.中国艺术研究院音乐研究所藏本,1913年
李英伟.中小学唱歌教科书·序.中国艺术研究院音乐研究所藏本,1913年
夏锡祺.最新中等音乐教科书·序.中国艺术研究院音乐研究所藏本,1913年
钟正.德育唱歌·序.云南教育杂志,1913年第2卷第3期
谢荫昌.社会教育.云南教育杂志,1913年第2卷第4期
守吾.余之乐歌观.教育界,1913年6月1日第4期
高寿田.和声学编辑大意.中国艺术研究院音乐研究所藏本,1914年10月初版;1917年2月第4版
汤介士.中小学音乐教科书·序.中国艺术研究院音乐研究所藏本,1914年
无我.平民娱乐事业之实施.教育杂志,1914年第6卷第2号
编者.和平进行曲 ·附录.科学,1915年1月创刊号
任虹隽.科学与教育.科学,1915年12月第1卷第12期
陈仲子.近代中西音乐之比较.东方杂志,1916年6月第13卷第6号
天民.艺术教育上之诸问题.教育杂志,1916年第8卷第11号
赵元任.说时.科学,1916年10月第2卷第10期
诩园.论国歌.东方杂志,1917年2月第14卷2号
佚名.中国军乐队谈.东方杂志,1917年第14卷第10号
我生.乐歌之价值.云南教育杂志,1917年第7号
童斐.音乐教材之商榷.东方杂志,1917年8月第14卷第8号
周庆云.雅乐新编·序.无锡市图书馆藏本,1918年
索书白.乐歌基本练习·绪言.中国艺术研究院音乐研究所藏本,1918年

郑觐文.雅乐新编(初集)·绪言.中华民国7年11月,无锡市图书馆藏本,1918年
罗罗.音乐家窦蒲舍(德彪西).东方杂志,1918年11月第15卷11号
孙时.音乐与教育.云南教育杂志,1919年第7号
研因.国歌的研究.云南教育杂志,1919年第9号
息霜.西洋器乐种类概说.白阳,1919年5月创刊号
陈仲子.国歌与国民性.音乐杂志,(北京大学音乐研究会),1920年3月第1卷第1号
李吴祯.北京大学音乐研究会之经过(附本会简章).音乐杂志(北京大学音乐研究会),1920年3月第1卷第1号
廖书仓.北京大学音乐研究会沿革略.音乐杂志(北京大学音乐研究会),1920年4月第1卷第2号
萧友梅.什么是音乐?外国的音乐教育机关。什么是乐学?中国音乐教育不发达的原因.音乐杂志(北京大学音乐研究会),1920年5月第1卷第3号
非.李叔同先生小传.美育,1920年4月第1期
周玲荪.教授音乐应该怎样?美育,1920年4月第1期
刘质平.歌曲研究会成绩.美育,1920年4月第1期
刘质平.歌曲研究会成绩.美育,1920年5月第2期
刘质平.我国音乐教授的缺点.美育,1920年5月第2期和1920年6月第3期
杨昭恕.论音乐感人之理.音乐杂志(北京大学音乐研究会),1920年6月第1卷第4号
李荣寿.我对于我国学校乐歌当改良的刍议.音乐杂志(北京大学音乐研究会),1920年6月第1卷第4号
萧友梅.乐学研究法.音乐杂志(北京大学音乐研究会),1920年6月第1卷第4号
周玲荪.新文化运动和美育.美育,1920年6月第3期
萧友梅.普通乐理.音乐杂志(北京大学音乐研究会)1920年6月第1卷第4号与第5、6号合刊和第7号

吴梦非. 对于我国办学者的一个疑问. 美育,1920 年 7 月第 4 期
吴梦非. 革新全国音乐教授的计划. 美育,1920 年 7 月第 4 期
萧友梅. 说音乐会. 音乐杂志(北京大学音乐研究会),1920 年 8 月第 1 卷第 5、6 号合刊
杨睿明. 我的墨子非乐经济观. 音乐杂志(北京大学音乐研究会),1920 年 8 月第 1 卷第 5、6 号合刊
萧友梅. 华夏歌名之由来. 音乐杂志(北京大学音乐研究会),1920 年 8 月第 1 卷第 5、6 号合刊
李荣寿. 中国历代音乐家述记. 音乐杂志(北京大学音乐研究会),1920 年 8 月第 1 卷第 5、6 号合刊
吴梦非. 艺术家之主义及态度. 美育,1920 年 8 月第 5 期
编者. 北京大学音乐研究会丝竹组附设丝竹改进会简章. 音乐杂志(北京大学音乐研究会),1920 年 9 月第 1 卷第 7 号
王心葵. 中西音乐归一说. 音乐杂志(北京大学音乐研究会),1920 年 9 月第 1 卷第 7 号
杨勃. 中西音乐之相合. 音乐杂志(北京大学音乐研究会),1920 年 9 月第 1 卷第 7 号
李荣寿. 我国学校乐歌的误谬. 音乐杂志(北京大学音乐研究会),1920 年 9 月第 1 卷第 7 号
编者. 北京大学音乐研究会导师姓名表. 音乐杂志(北京大学音乐研究会),1920 年 9 月第 1 卷第 7 号
编者. 丝竹改进会会员姓名表. 音乐杂志(北京大学音乐研究会),1920 年 9 月第 1 卷第 7 号
编者. 本会职员姓名表. 音乐杂志(北京大学音乐研究会),1920 年 10 月第 1 卷第 8 号
萧友梅. 中西音乐的比较研究. 音乐杂志(北京大学音乐研究会),1920 年 10 月第 1 卷第 8 号
正伯. 皮黄之价值. 音乐杂志(北京大学音乐研究会),1920 年 10 月第 1 卷第 8 号

刘庭之. 我对于改革中国现在音乐误谬的意见. 音乐杂志(北京大学音乐研究会),1920年10月第8号
编者. 北京大学音乐研究会章程. 音乐杂志(北京大学音乐研究会),1920年10月第1卷第8号
廖伯焜. 音律之研究. 音乐杂志(北京大学音乐研究会),1920年12月第1卷第9、10号合刊
王露. 中西音乐归一说. 音乐杂志(北京大学音乐研究会),1920年12月第1卷第9、10号合刊
李荣寿. 说法兰西的国乐. 音乐杂志(北京大学音乐研究会),1920年12月第1卷第9、10号合刊
刘廷之. 说伴奏. 音乐杂志(北京大学音乐研究会),1920年12月第1卷第9、10号合刊
陈仲子. 欲国乐之复兴宜通西乐说(上). 音乐杂志(北京大学音乐研究会),1920年12月第1卷第9、10号合刊
杨勃. 音乐心理论. 音乐杂志(北京大学音乐研究会),1920年12月第1卷第9、10号合刊
萧友梅. 近世西洋音乐史纲. 1920—1923年
陈仲子. 欲国乐之复兴宜通西乐说(下). 音乐杂志(北京大学音乐研究会),1921年1月第2卷第1号(上)
李荣寿. 笙的用法. 音乐杂志(北京大学音乐研究会),1921年2月第2卷第2号
李荣寿. 说埙. 音乐杂志(北京大学音乐研究会),1921年2月第2卷第2号
刘廷芝. 乐式的浅说. 音乐杂志(北京大学音乐研究会),1921年2月第2卷第2号
南屏. 昆曲唱法之研究. 音乐杂志(北京大学音乐研究会),1921年2月第2卷第2号
李荣寿. 教授西乐谱的研究. 音乐杂志(北京大学音乐研究会),1921年4月第2卷第3、4号合刊与6月第5、6号合刊和9月第7号
张治. 中乐复音古证. 音乐杂志(北京大学音乐研究会),1921年4月第2卷第

3、4号合刊

李荣寿. 皮黄的缺点. 音乐杂志(北京大学音乐研究会),1921年4月第2卷第3、4号合刊

李杭之. 说笛. 音乐杂志(北京大学音乐研究会),1921年4月第2卷第3、4号合刊

廖伯焜. 和声之研究. 音乐杂志(北京大学音乐研究会),1921年4月第2卷第3、4号合刊

编者. 北京女子高等师范学校音乐体育科分组办法. 音乐杂志(北京大学音乐研究会),1921年6月第2卷第5、6号合刊

编者. 乐友社缘起(附乐友社简章). 音乐杂志(北京大学音乐研究会),1921年6月第2卷第5、6号合刊

编者. 乐友社简章. 音乐杂志(北京大学音乐研究会),1921年6月第2卷第5、6期合刊

童益君. 女子与音乐. 音乐杂志(北京大学音乐研究会),1921年9月第2卷第7号

刘斐烈. 学琴要诀. 音乐杂志(北京大学音乐研究会),1921年9月第2卷第7号

杨昭恕. 音乐与图书. 音乐杂志(北京大学音乐研究会),1921年9月第2卷第7号

萧友梅. 普通乐理. 音乐杂志(北京大学音乐研究会),1921年9月第2卷第7号

杨昭恕. 音乐研究会一年之经过. 音乐杂志(北京大学音乐研究会),1921年9月第2卷第7号

编者. 重庆音乐研究会来函暨简章. 音乐杂志(北京大学音乐研究会),1921年10月第2卷第8号

冯梁. 军歌教授法. 音乐杂志(北京大学音乐研究会),1921年10月第2卷第8号

李鸿梁. 乐式学纲要. 音乐杂志(北京大学音乐研究会),1921年12月第2卷第9、10号合刊

李荣寿. 音乐杂志是什么. 音乐杂志(北京大学音乐研究会),1921年12月第2卷第9、10号合刊

李嘉琛.本会会务纪略.音乐杂志(北京大学音乐研究会),1921年12月第2卷第9、10号合刊
编者.大同演乐会章程.音乐杂志(北京大学音乐研究会),1921年12月第2卷第9、10号合刊
编者.北京女子高等师范学校音乐演奏会秩序单.音乐杂志(北京大学音乐研究会),1921年12月第2卷第9、10号合刊
黎锦晖.葡萄仙子·编辑本意.中华书局,1923年2月
傅彦长.对于国乐的一点私见.音乐界,1923年5月第1期第22—26页
编者.上海音乐学校简章.音乐界,1923年5月第1期第35—36页
俞寄凡.关于音乐的哲学智识.音乐界,1923年7月第5期第1—6页
段孟薇.怎样可以普及音乐.音乐界,1923年7月第5期第7—9页
区石溪.中国音乐源流考.音乐季刊,1923年8月第1期
李海燕.对于中华音乐会之希望.音乐季刊,1923年8月第1期
招伟民.提倡音乐之我见.音乐季刊,1923年8月第1期
编者.上海中华音乐会章程.音乐季刊,1923年8月第1期
仲子通.我们音乐界应该怎样来努力.音乐界,1923年8月第6期第10—13页
罗伯夔.我之音乐大同之理想谈.音乐季刊,1923年11月第2期
蒲梦古.国乐研究法.音乐界,1923年11月第11期第5—6页
王光祈.德国人之音乐生活.音乐界,1923年11月第11期第9—41页
沈醉了.听了上海市政厅音乐会后的感想.音乐界,1923年12月第12期第1—4页
罗伯夔.论曲本.音乐季刊,1924年4月第3期
梦古.研究音乐之种种观念.音乐季刊,1924年4月第3期
王光祈.欧洲音乐进化论.上海中华书局,1924年4月
祝湘石.中西音乐之比较.音乐季刊,1924年4月第3期
佚名.国乐研究社之概况.音乐季刊,1924年9月第4期
许存孝.北京乐闻.音乐季刊,1925年4月第5期
编者.北大附设音乐传习所第十七次演奏会秩序.音乐季刊,1925年4月第5期

张经魁.小学音乐不发达的我见.音乐季刊,1925年4月第5期
编者.北大附设音乐传习所第三次学生演奏会秩序.音乐季刊,1925年4月第5期
快人.王光祈留德治乐.音乐季刊,1925年4月第5期
编者.国立北京女子师范大学第七次演奏会秩序.音乐季刊,1925年4月第5期
张经魁.小学唱歌教授的研究.音乐季刊,1925年4月第5期
王光祈.东西乐制之研究.上海中华书局,1926年1月
黎锦晖.月明之夜·本剧的旨趣.中华书局,1926年3月
宋寿昌.音乐教育与现代中国.音乐教师的良友,1926年5月第1期
韩传炜.我们为什么要发行这一刊物?音乐教师的良友,1926年5月第1期
刘质平.我对于本刊第一步的希望和工作.音乐教师的良友,1926年5月第1期
宋寿昌.音乐教育与现代中国.音乐教师的良友,1926年5月第1期
宋寿昌.谈我国现在的音乐教育和改造问题.音乐教师的良友,1926年6月第2期
韩传炜.我国音乐教育之前途与同志们的自身问题.音乐教师的良友,教育研究会,1926年6月第2期
柯政和.发刊词.新乐潮,1927年6月第1卷第1号第1页
毛邦伟.音乐与教育.新乐潮,1927年6月第1卷第1号第2—3页
初诰.新音乐世界之开拓者.新乐潮,1927年6月第1卷第1号第4—10页
初诰.钢琴家嘉祉先生在华略历.新乐潮,1927年6月第1卷第1号第16页
吴伯超.别嘉祉先生.新乐潮,1927年6月第1卷第1号第19页
刘天华.在饯别钢琴师嘉祉先生的席上说的几句话.新乐潮,1927年6月第1卷第1号第17—18页
编者(刘天华).国乐改进社缘起及社章.新乐潮,1927年6月第1卷第1号刊1页
编者.北京爱美乐社缘起及社章.新乐潮,1927年6月第1卷第1号(刊前言2页)
柯政和.我对于北京中学唱歌比赛会之感想.新乐潮,1927年6月第1卷第1号第20—21页
柯政和.新音乐.新乐潮,1927年7月第1卷第2号第2—5页

柯政和. 提倡歌唱比赛会. 新乐潮,1927 年 12 月第 1 卷第 4 号第 1 页
柯政和. 民国十六年的我国音乐界. 新乐潮,1927 年 12 月第 1 卷第 5 号第 1—3 页
程朱溪. 发刊词. 音乐杂志(国乐改进社),1928 年 1 月第 1 卷第 1 期第 1—2 页
袁同礼. 中国音乐书要举. 音乐杂志(国乐改进社),1928 年 1 月第 1 卷第 1 期
萧友梅. 听过上海市政厅大乐音乐会后的感想. 音乐杂志(国乐改进社),1928 年 1 月第 1 卷第 1 期
郑冰磬. 国乐改进的我见. 音乐杂志(国乐改进社),1928 年 1 月第 1 卷第 1 期
袁同礼. 中国音乐书举要. 音乐杂志(国乐改进社),1928 年 1 月第 1 卷第 1 期
金式斌. 一个愉快的晚上——记刘天华二胡独奏曲除夕小唱的产生. 音乐杂志(国乐改进社),1928 年 2 月第 1 卷第 2 期
刘天华. 除夕小唱、月夜(二胡独奏曲两首附说明). 音乐杂志(国乐改进社),1928 年 2 月第 1 卷第 2 期
黎锦晖. 麻雀与小孩 · 卷头语. 中华书局,1928 年 2 月
吴伯超. 国立音乐院成立记. 音乐杂志(国乐改进社),1928 年 2 月第 1 卷第 2 期
袁同礼. 西人关于国乐之著作. 音乐杂志(国乐改进社),1928 年 3 月第 1 卷第 3 期
柯政和. 欧美之民众音乐. 新乐潮(爱美乐社),1928 年 4 月第 1 卷第 3 期第 16—17 页
王光祈. 声音心理学. 中华教育界,1928 年 5 月第 17 卷第 5 期
赵元任. 新诗歌集 · 谱头语. 上海:商务印书馆,1928 年 6 月
赵元任. 新诗歌集 · 序. 上海:商务印书馆,1928 年 6 月:第 1—16 页
赵元任. 新诗歌集 · 歌注. 上海:商务印书馆,1928 年 6 月:第 60—66 页
黎锦晖. 七姐妹游花园 · 旨趣. 中华书局,1928 年 6 月
杨仲子. 北平音乐教育运动. 音乐杂志(国乐改进社),1928 年 10 月第 1 卷第 4 期
缪天瑞. 中国音乐略史. 音乐杂志(国乐改进社),1928 年 10 月第 1 卷第 4 期、1929 年 3 月第 1 卷第 6 期
刘天华. 闲居吟 · 说明. 音乐杂志(国乐改进社),1928 年 10 月第 1 卷第 4 期
赵元任. "中国派"和声的几个小实验. 音乐杂志(国乐改进社),1928 年 10 月

第1卷第4期

袁同礼. 北平图书馆西文音乐书目录. 音乐杂志(国乐改进社),1928年10月第1卷第10期

黎锦晖. 神仙妹妹·旨趣. 中华书局,1928年10月

黎锦晖. 三蝴蝶·卷头语. 中华书局,1928年11月

王光祈. 音学. 上海启智书局,1929年

磬. 钢琴入中国之始. 音乐杂志(国乐改进社),1929年1月第1卷第5期

胡芦.《考工记》磬的研究. 音乐杂志(国乐改进社),1929年3月第1卷第6期

张洪岛. 音乐与人类进化之关系. 新乐潮,1929年4月第3卷第1期第7—14页

缪天瑞. 中国古代音乐的流弊和现代音乐的趣向. 新乐潮,1929年4月第3卷第1期第15—19页

蔡元培. 国立音乐院院刊发刊词. 音乐院院刊,1929年5月第1号第1页

编者. 本院成立概况组织及编制. 音乐院院刊,1929年5月第1号第4页

编者. 国立音乐院教职员一览. 音乐院院刊,1929年5月第1号第4页

编者. 国立音乐院各科学生一览. 音乐院院刊,1929年5月第1号第4页

王光祈. 东方民族之音乐·自序. 上海中华书局,1929年7月

冼星海. 普遍的音乐——随感之四. 音乐院院刊,1929年7月第3号第5页

柯政和. 司克里亚宾的生涯及其艺术. 音乐杂志(国乐改进社),1929年8月第1卷第7期

易韦斋. 刊前辞. 国立音乐专科学校校刊,1929年11月号第1号第1—2页

赵元任. 介绍"乐艺"的乐. 音乐杂志(国乐改进社),1930年1月第1卷第9期

林路. 请音乐家下凡. 每月新歌选,1930年3月第2期第2—6页

萧友梅. 发刊词. 乐艺,1930年4月第1卷第1号第1—2页

萧友梅. 古今中西音阶概说. 乐艺,1930年4月第1卷第1号第3—25页(此文曾分三次连续刊登在《音乐院院刊》(国立音乐院)1929年5月第1号第2—3页、1929年6月第2号第1—4页、1929年7月第3号第1—3页,但并没有登完。而后"乐艺"创刊号刊登全文。)

黄自. 音乐的欣赏. 乐艺,1930年4月第1卷第1号第26—37页

易韦斋."歌"的零碎的商榷.乐艺,1930年4月第1卷第1号第38—41页

吴希之(吴伯超)中国乐艺界概况.乐艺,1930年4月第1卷第1号第54—57页

青主.作曲与填词.乐艺,1930年4月第1卷第1号第58—68页

萧友梅.介绍赵元任先生的新诗歌集.乐艺,1930年4月第1卷第1号第73—77页

诚之.国立音乐专科学校概况.乐艺,1930年4月第1卷第1号第78页

编者.乐艺社简章.乐艺,1930年4月第1卷第1号第83—84页

青主.到上海公共租界市政厅音乐会听乐去!国立音乐专科学校校刊·音,1930年4月号第3期第1—6页

青主.这一期发表的民歌体的作品.国立音乐专科学校校刊·音,1930年4月号第3期第8—9页

编者.本校教员职员一览表.国立音乐专科学校校刊·音,1930年4月号第3期第15—17页

编者.国立音乐专科学校十八年度下学期学生一览表.国立音乐专科学校校刊·音,1930年4月号第3期第17—18页

青主.国立音乐专科学校第七次学生演奏会.国立音乐专科学校校刊·音,1930年5月号第4期第3—7页

青主.音的法力.国立音乐专科学校校刊·音,1930年5月号第4期第10—14页(未完)

青主.音的法力.国立音乐专科学校校刊·音,1930年6月号第5期第13—20页(续完)

青主.论音乐的音乐.国立音乐专科学校校刊·音,1930年6月号第5期第3—5页

王光祈.中西音乐之异同.留德学志,1930年6月

编者.纪国立音专之第一届乐会.国立音乐专科学校校刊·音,1930年6月号第5期第28页

黄自.西洋音乐进化史的鸟瞰.乐艺,1930年7月第1卷第2号第1—8页

青主.什么是音乐?乐艺,1930年7月第1卷第2号第9—15页

青主.音乐的好尚.乐艺,1930年7月第1卷第2号第18—21页
周淑安.儿童与音乐.乐艺,1930年7月第1卷第2期第22—23页
青主.论音乐的原素.乐艺,1930年7月第1卷第2期第24—36页
青主.歌剧和乐剧.乐艺,1930年7月第1卷第2期第40—44页
青主.论音乐的功能.国立音乐专科学校校刊·音,1930年9月号第6期第1—2页
朱英.对于整理国乐之零碎商榷.乐艺,1930年10月第1卷第3号第32—35页
青主.论民歌.乐艺,1930年10月第1卷第3号第53—56页
青主,音乐通论.万有文库.上海商务印书馆,1930年10月
编者.记上海国立音乐专科学校第一届学生音乐会(转载).乐艺,1930年10月第1卷第3号第75—79页
青主.音乐的使命和立场.国立音乐专科学校校刊·音,1930年11月号第8期第1—2页
萧友梅.九宫大成所用的音阶.乐艺,1930年10月第1卷第3号
青主.音乐的派别.国立音乐专科学校校刊·音,1930年11月号第8期第2—3页
青主.论诗艺和乐艺的独立生命.国立音乐专科学校校刊·音,1930年12月号第9期第1—3页
王光祈.翻译琴谱之研究.上海中华书局,1931年
萧友梅.对于大同乐会拟仿造旧乐器的我见.乐艺,1931年1月第1卷第4号第1—3页
青主.介绍几位新的音乐作家.乐艺,1931年1月第1卷第4号第4—6页
青主:给国内一般朋友一封公开的信.乐艺,1931年1月1日第1卷第4号第73—79页
郑导乐.新音乐发展的倾向.戏剧与音乐,上海艺术书店,1931年1月创刊号第10—19页
夏蔓蒂.音乐短论.戏剧与音乐,上海艺术书店,1931年1月创刊号第84—88页
青主.音乐的忍受.国立音乐专科学校校刊·音,1931年1月号第10期第1—2页
曹方.我国青年与音乐.国立音乐专科学校校刊·音,1931年1月号第10期第

2—4 页

编者. 公函——致中华教育文化基金董事会公函. 国立音乐专科学校校刊·音,1931 年 1 月号第 10 期第 8 页

王光祈. 音乐与时代精神. 华胥社文艺论集. 上海中华书局,1931 年 2 月

青主. 谈谈 Berlioz 的生平. 国立音乐专科学校校刊·音,1931 年 2 月号第 11 期第 1—2 页

青主. 谈谈 Brahms 的生平. 国立音乐专科学校校刊·音,1931 年 3 月号第 12 期第 1—3 页

刘雪庵. 谭词. 国立音乐专科学校校刊·音,1931 年 4 月号第 14 期第 3—6 页

青主. 论中国的音乐——给上海交响乐团指挥 Mario paci 一封公开的信. 乐艺,1931 年 4 月第 1 卷第 5 号第 1—11 页

萧友梅. 中国历代音乐沿革概略. 乐艺,1931 年 4 月第 1 卷第 5 号第 12—20 页

青主. 论音乐的消长. 乐艺,1931 年 4 月第 1 卷第 5 号第 33—39 页

青主. 给赵元任先生一封公开的信. 乐艺,1931 年 4 月第 1 卷第 5 号第 78—82 页

青主. 怎么样的诗才适合用来作曲? 国立音乐专科学校校刊·音,1931 年 4 月号第 13 期第 1—2 页

编者. 最初的几句话. 魔笛,1931 年 6 月第 1 期第 1 页

青主. 怎样才算是美的音乐作品? 国立音乐专科学校校刊·音,1931 年 6 月号第 15 期第 1—3 页

青主. 谈谈音响的颜色. 乐艺,1931 年 7 月第 1 卷第 6 号第 13—18 页

赵元任,青主. 讨论作歌的两封公开信. 乐艺,1931 年 7 月第 1 卷第 6 号第 68—75 页

编者. 国立音乐专科学校抗日救国会成立、代电、宣言. 国立音乐专科学校校刊·音,1931 年 9 月号第 16 期第 14—16 页

青主. 论音乐的批评. 国立音乐专科学校校刊·音,1931 年 10 月号第 17 期第 1—2 页

编者. 三民主义教育实施原则. 国立音乐专科学校校刊·音,1931 年 10 月号第 17 期第 3—9 页

立家.艺术的音乐应具之特质.魔笛,1931年12月第2期第3—8页
编者.本市音乐会的纪闻.魔笛,1931年12月第2期第51—52页
青主.论音的审听.国立音乐专科学校校刊·音,1931年12月号第19期第1—2页
柯政和.唱片的批评.音乐杂志(国乐改进社),1932年2月第1卷第10期
张洪岛.和声美的追求.音乐杂志(国乐改进社),1932年2月第1卷第10期
聂耳.中国歌舞短论.电影艺术,1932年7月22日第3期第48页
聂耳.黎锦晖的《芭蕉叶上诗》.电影时报(时报副刊),1932年7月13日
萧友梅.为提倡词的解放者进一言.国立音乐专科学校校刊·音,1932年12月号第29至31期合刊第1—3页
编者.本校第一届毕业式演词纪要.国立音乐专科学校校刊·音,1933年3—6月号第32期至35期第1—3页
程懋均.江西省推行音乐教育委员会之使命及计划.音乐教育(江西省推行音乐教育委员会),1933年4月第1卷第1期第9—19页
程懋均.改良中国音乐刍议.音乐教育(江西省推行音乐教育委员会),1933年4月第1卷第1期第20—32页
编者.本委员会成立经过——第一次委员会会议记录——第二次委员会记录.音乐教育(江西省推行音乐教育委员会),1933年4月第1卷第1期第72—76页
萧而化.怎样的才是好音乐.音乐教育(江西省推行音乐教育委员会),1933年5月第1卷第2期第25—31页
编者.江西省推行音乐教育委员会第三次委员会会议记录.音乐教育(江西省推行音乐教育委员会),1933年5月第1卷第2期第65页
聂耳.电影的音乐配奏.电影画报,上海:1933年7月20日第1期
编者.本委员会第四次委员会会议记录.音乐教育(江西省推行音乐教育委员会),1933年9月第1卷第3期第85页
聂耳.我所知道的《生活》里的音乐.每日电影(晨报副刊),1933年10月20日
编者.本委员会第五次会议记录.音乐教育(江西省推行音乐教育委员会),

1933 年 10 月第 1 卷第 4、5 期合刊第 90 页

陈洪. 发刊词. 广州音乐,1933 年 11 月第 1 卷第 1 期第 1—2 页

柯政和. 中国音乐的发达概况. 音乐教育(江西省推行音乐教育委员会),1933 年 12 月第 1 卷第 8、9 期第 24—27 页

萧友梅. 欧美音乐专门教育机构概略(上、下). 音乐杂志(上海国立音乐专科学校音乐艺文社),1934 年 1 月第 1 卷第 1 期第 10—19 页(上)、第 1 卷第 2 期第 13—20 页(下)

黄自. 勃拉姆斯(上、中、下). 音乐杂志(上海国立音乐专科学校音乐艺文社) 1934 年 1 月第 1 卷第 1 期第 23—26 页(上)、第 1 卷第 2 期第 1—3 页、第 1 卷第 3 期第 18—20 页

青主. 反动的音乐? 音乐杂志(上海国立音乐专科学校音乐艺文社),1934 年 1 月第 1 卷第 1 期第 35—37 页

丁冬. 对于中国音乐的感想. 音乐杂志(上海国立音乐专科学校音乐艺文社),1934 年 1 月第 1 卷第 1 期第 37—38 页

钱君匋. 小学音乐教材的今昔. 音乐教育(江西省推行音乐教育委员会),1934 年 1 月第 2 卷第 1 期第 53—66 页

刘忠谋. 小学音乐教学的环境及方法. 音乐教育(江西省推行音乐教育委员会),1934 年 1 月第 2 卷第 1 期第 118—120 页

李世骏. 音乐科在小学教育上的重要点. 音乐教育(江西省推行音乐教育委员会),1934 年 1 月第 2 卷第 1 期第 120—122 页

李垂铭. 选择小学唱歌教材的标准. 音乐教育(江西省推行音乐教育委员会),1934 年 1 月第 2 卷第 1 期第 123 页

陈超琼. 音乐之利用. 广州音乐,1934 年 1 月第 2 卷第 1 期第 1—3 页

蔡敏然. 小学音乐教学要点. 音乐教育(江西省推行音乐教育委员会),1934 年 1 月第 2 卷第 1 期第 124—125 页

编者. 本委员会第六次会议记录. 音乐教育(江西省推行音乐教育委员会),1934 年 1 月第 2 卷第 1 期第 138—140 页

陈超琼. 最近苏俄的音乐活动. 广州音乐,1934 年 2 月第 2 卷第 2 期第 3—5 页

欧漫郎. 读音乐杂志第一卷第一期后. 广州音乐,1934 年 2 月第 2 卷第 2 期第 5 页

陈洪. 假洋鬼子与中国新音乐. 广州音乐,1934 年 3 月第 2 卷第 3 期第 1—3 页

卓献诚. 音乐的新力. 广州音乐,1934 年 3 月第 2 卷第 3 期第 4—5 页

韦瀚章. 对教部视察员问. 国立音乐专科学校校刊・音,1934 年 3、4、5 月号第 42、43、44 期合刊第 1—3 页

荫浏. 圣歌探讨之初步. 圣歌与圣乐,1934 年 3 月第 1 卷第 1 期第 3—5 页

黄自: 乐评丛话. 音乐杂志(上海国立音乐专科学校音乐艺文社),1934 年 4 月第 1 卷第 2 期第 27—28 页

萧友梅. 音乐的势力. 音乐杂志(上海国立音乐专科学校音乐艺文社),1934 年 4 月第 1 卷第 2 期第 41—43 页

欧漫郎. 论交响乐. 广州音乐,1934 年 4 月第 2 卷第 4 期第 3—4 页

卓献诚. 学习声乐之研究. 广州音乐,1934 年 4 月第 2 卷第 4 期第 4—8 页

青主. 音乐当作服务的艺术. 音乐教育(江西省推行音乐教育委员会),1934 年 4 月第 2 卷第 4 期第 10—17 页

青主. 请易韦斋先生包办填歌填曲. 音乐教育(江西省推行音乐教育委员会),1934 年 5 月第 2 卷第 5 期第 17—19 页

青主. 什么是民族社会主义的音乐. 音乐教育(江西省推行音乐教育委员会),1934 年 6 月第 2 卷第 6 期第 9—16 页

陈洪. 一个错误观念的纠正. 广州音乐,1934 年 6 月第 2 卷第 6 期第 1—4 页

黄杰. 初中音乐教育一般论. 广州音乐,1934 年 6 月第 2 卷第 6 期第 6—7 页

萧友梅. 来游沪平俄国新派作曲家及钢琴师亚历山大・车列浦您的略传与其著作的特色. 音乐杂志(上海国立音乐专科学校音乐艺文社),1934 年 7 月 15 日第 1 卷第 3 期第 19—21 页

萧友梅. 最近一千年来西乐发展之显著事实与我国旧乐不振之原因. 音乐杂志(上海国立音乐专科学校音乐艺文社),1934 年 7 月第 1 卷第 3 期第 21—23 页

华丽丝. 关于中国音乐的进展问题. 音乐杂志(上海国立音乐专科学校音乐艺文社),1934 年 7 月第 1 卷第 3 期第 46—47 页

陈超琼.振动耳目的古乐复兴运动.广州音乐,1934年8月第2卷第8期第1—2页

陈素莲.怎样做一个音乐教师.广州音乐,1934年8月第2卷第8期第4—7页

吴瑞娴.音乐表现与音乐感受.广州音乐,1934年8月第2卷第8期第7—9页

青主.我亦来谈谈所谓国乐问题.音乐教育(江西省推行音乐教育委员会),1934年8月第2卷第8期第11—17页

柯政和.新国乐的建设.音乐教育(江西省推行音乐教育委员会),1934年8月第2卷第8期第27—33页

王绍先.中国音律之今昔述要.音乐教育(江西省推行音乐教育委员会),1934年8月第2卷第8期第37—54页

陈子鹤.中国音乐改造的动向.音乐教育(江西省推行音乐教育委员会),1934年8月第2卷第8期第80—84页

王光祈.中国音乐史.上海中华书局,1934年9月

李抱忱.北平市的合唱团.音乐教育(江西省推行音乐教育委员会),1934年9月第2卷第9期第30—35页

吴绳海.中国古代音乐及乐器之发达与变迁(上、下篇).音乐教育(江西省推行音乐教育委员会),1934年9月第2卷第9期第41—45页(上篇)、1934年10月第2卷第10期(湖滨音乐堂落成纪念)第57—64页(下篇)

黄自.怎样才可产生吾国民族音乐.晨报,1934年10月21日第九版(中华艺术教育社成立大会特刊)

欧漫郎.指挥术的演化.广州音乐,1934年10月第2卷第10期第4—5页

萧友梅.为什么音乐在中国不为一般人所重视.音乐杂志(上海国立音乐专科学校艺文社),1934年11月第1卷第4期第1—3页

聂耳.看俄国歌剧杂谈.中华日报,1934年11月11日

张沅吉.关于南京市政府的音乐队.音乐杂志(上海国立音乐专科学校艺文社),1934年11月第1卷第4期第31—34页

编者.徵求有中国风味的钢琴曲揭晓.国立音乐专科学校校刊·音,1934年11月第48期第10页

黄晚成. 钢琴教学琐谈. 广州音乐,1934 年 11 月第 2 卷第 11 期第 6 页
陈洪. 西洋音乐浅释. 广州音乐,1934 年 12 月第 2 卷第 12 期第 1—6 页
陈洪. 国乐的定义. 音乐教育(江西省推行音乐教育委员会),1934 年 12 月第 2 卷第 12 期第 23—29 页
胡敬熙. 小学校的音乐欣赏. 音乐教育(江西省推行音乐教育委员会),1934 年 12 月第 2 卷第 12 期第 30—40 页
马思聪. 童年追想曲. 居高声自远—马思聪. 百花文艺出版社,2000 年 1 月第 1—7 页
聂耳. 一年来之中国音乐. 申报,1935 年 1 月 6 日第 83—87 页
欧漫郎. 日本的音乐学校及其它. 广州音乐,1935 年 2 月第 3 卷第 2 期第 1—3 页
马葆炼. 近世音乐之趋势. 广州音乐,1935 年 2 月第 3 卷第 2 期第 3—6 页、1935 年 3 月第 3 卷第 3 期 11—15 页
欧漫郎. 中国新音乐运动. 广州音乐,1935 年 3 月第 3 卷第 3 期第 1—2 页
陈洪. 新音乐运动与青年音乐家. 广州音乐,1935 年 4 月第 3 卷第 4 期第 1—3 页
马葆炼. 近代音乐的几面观. 广州音乐,1935 年 4 月第 3 卷第 4 期第 4—9 页
编者. 国立音乐专科学校组织大纲. 国立音乐专科学校校刊·音,1935 年 11、12 月与 1936 年 1、2 月合刊第 57 期第 9—10 页
吕骥. 论国防音乐. 生活知识,1935 年 4 月第 1 卷第 12 期
青主. 今代音乐之途径与目标. 音乐教育(江西省推行音乐教育委员会),1935 年 5 月第 3 卷第 5 期第 7—21 页
欧漫郎. 论音乐会. 广州音乐,1935 年 5 月第 3 卷第 5 期第 5—6 页
安娥. 中国电影音乐谈. 艺声,1935 年 6 月创刊号、1935 年 8 月第 1 卷第 3 期
陈超琼. 小学音乐教材研究. 广州音乐,1935 年 7 月第 3 卷第 6、7 期合刊第 3—4 页
黄桀. 论小学的音乐教育. 广州音乐,1935 年 7 月第 3 卷第 6、7 期合刊第 4—5 页
欧漫郎. 中国青年需要什么的音乐. 广州音乐,1935 年 7 月第 3 卷第 6、7 期合刊第 5—6 页
宴如. 电影歌曲应该注意的问题. 艺声,1935 年 7 月第 1 卷第 2 期

聂耳.日本影坛一角.艺声,1935年8月第1卷第3期

聂耳.法国影坛.艺声,1935年8月第1卷第3期

冼星海.悼亡师保罗刁客士.大公报·艺术周刊,1938年8月10日

萧友梅.音乐的势力.艺声,1936年9月第2卷第4期

刘啸岩.现代流行的中国乐器之研究.音乐教育(江西省推行音乐教育委员会),1935年10月第3卷第10期第23—27页

陈超琼.音乐夜话(一)、(二)广州音乐,1935年10月第3卷第10期第8页(一)、1935年11月第3卷第11期第8—9页(二)

编者.本校职员、教员姓名录.国立音乐专科学校校刊·音,1935年10月第56期第5—6页

编者.本校二十四年度上学期各科学生一览表.国立音乐专科学校校刊·音,1935年10月第56期第7—12页

马采.音乐与世界观.广州音乐,1935年11月第3卷第11期第1—2页

编者.国立音乐专科学校组织大纲.国立音乐专科学校校刊·音,1935年11、12月号与1936年1、2月号合刊第57期第9—10页

欧漫郎.可怜的"爵士"!广州音乐,1935年12月第3卷第12期第1—2页

张贞黻.上海工部局管弦乐队琐记.音乐教育(江西省推行音乐教育委员会),1935年12月第3卷第12期第5—7页

穆化(吕骥)中国音乐文献书目稿.音乐教育(江西省推行音乐教育委员会),1936年1月第4卷第1期第102—108页

周巍峙等.国防音乐必须大众化.生活知识,1936年第1卷第12期

吕骥.中国新音乐运动的展望.光明,1936年3月第1卷第5期

吕骥.伟大而贫穷的歌声.光明,1936年第2卷第2期

周钢鸣.论聂耳和新音乐运动.生活知识,1936年第2卷第5期

编者.本校二十四年度下学期学生姓名录.国立音乐专科学校校刊·音,1936年3、4月合刊第58期第4—9页

编者.本校二十五年度职员、教员姓名表.国立音乐专科学校校刊·音,1936年3—9月第59期第28—30页

编者. 本校二十五年度上学期学生、学号姓名录. 国立音乐专科学校校刊·音，1936 年 3—9 月第 59 期第 30—33 页

蘭因. 中国音乐两千年来. 广州音乐，1936 年 4 月第 4 卷第 3、4 期合刊第 1—4 页

愚. 中国音乐不发达之原因. 中国口琴界，1936 年 4 月第 2 卷第 4 期

青主. 今代音乐之途径和目标. 中国口琴界，1936 年 4 月第 2 卷第 4 期

陈洪. 四年来的广州音乐院. 广州音乐，1936 年 5 月第 4 卷第 5、6 期合刊第 1—3 页

编者. 过去工作及正进行事项. 中国教育音乐促进会会报，1936 年 6 月第 1 期第 2—3 页

王绍先. 要建设我们的国乐体系. 中国教育音乐促进会会报，1936 年 6 月第 1 期第 5 页

柯政和. 音乐的欣赏法. 中国教育音乐促进会会报，1936 年 6 月第 1 期第 5—6 页

青主. 今代音乐之途径和目标(四). 中国口琴界，1936 年 7 月第 2 卷第 7 期

一德. 新歌剧运动的道路. 新民报，南京：1936 年 7 月 27、28、29 日副刊·中国新歌剧讨论专页

章枚. 音乐艺术往那儿去？ 音乐教育(江西省推行音乐教育委员会)，1936 年 7 月第 4 卷第 7 期第 10—25 页、1936 年 8 月第 4 卷第 8 期第 19—40 页

柯政和. 怎样实行部定的音乐课程标准. 中国教育音乐促进会会报，1936 年 8 月第 2 期第 2—4 页、1936 年 11 月第 3 期第 3—5 页(续完)

贺绿汀. 中国音乐界现状及我们对于音乐艺术所应有的认识. 明星，上海明星影片公司，1936 年 9 月 15 日与 1936 年 10 月 15 日第 5、6 期合刊本

欧漫郎. 私立广州音乐院概况. 音乐教育(江西省推行音乐教育委员会)，1936 年 9 月第 4 卷第 9 期第 91—94 页

张贞黻. 上海管弦乐团. 音乐教育(江西省推行音乐教育委员会)，1936 年 11 月第 4 卷第 11 期第 31—34 页

王绍先. 音乐要民众化、民众要音乐化. 中国教育音乐促进会会报，1936 年 11 月第 3 期第 6 页

柯政和. 中小学的音乐欣赏. 中国教育音乐促进会会报，1936 年 11 月第 3 期第

1—2 页

蔡继琨. 我作《浔江渔火》的经过. 音乐教育(江西省推行音乐教育委员会),1936 年 12 月第 4 卷第 12 期第 27—38 页

张沅吉. 1936 年全国乐坛鸟瞰. 音乐教育(江西省推行音乐教育委员会),1936 年 12 月第 4 卷第 12 期第 27—38 页

程懋筠. 本会过去现在及将来之设想. 音乐教育(江西省推行音乐教育委员会),1936 年 12 月第 4 卷第 12 期第 35—38 页

王光祈. 西洋音乐史纲要. 上海中华书局,1937 年

章枚. 1936 年新音乐发展的检讨. 音乐教育(江西省推行音乐教育委员会),1937 年 1 月第 5 卷第 1 期第 73—86 页

编者. 本校二十五年度职员姓名表、本校二十五年度教员姓名表、本校二十五年度下学期学生姓名级别表. 国立音乐专科学校校刊·音,1937 年 1、2 月合刊第 62 期第 8—14 页

编者. 修正本校组织大纲、修正本校行政组织系统图. 国立音乐专科学校校刊·音,1937 年 3 至 7 月合刊第 63 期第 13—15 页

章枚. 音乐真的高于一切吗?——评青主:乐话. 音乐教育(江西省推行音乐教育委员会),1937 年 3 月第 5 卷第 3 期第 38—44 页

曾葆. 低年级儿童的音乐教育. 音乐教育(江西省推行音乐教育委员会),1937 年 6 月第 5 卷第 6 期第 52—61 页

萧友梅. 十年来的中国音乐研究. 十年来的中国,中国文化建设协会,1937 年 7 月

张昊. 音乐作战中应注意的几点. 战歌(重庆:中国作曲者协会),1937 年 10 月创刊号第 1 页

田鹤. 抗战期中的作曲问题. 战歌(重庆:中国作曲者协会),1937 年 10 月创刊号第 6 页

田鹤. 保卫大上海运动的歌咏工作. 战歌(重庆:中国作曲者协会),1937 年 10 月第 1 卷第 3 期第 1 页

雪庵. 目前的歌咏工作. 战歌(重庆:中国作曲者协会),1937 年 11 月第 1 卷第 4 期第 1 页

陈洪.战时音乐.音乐月刊,1937年11月第1期第3页
朱英.中国音乐的出路.音乐月刊,1937年11月第1期第11—14页
冼星海.救亡音乐在抗战中的任务.武汉日报,1937年11月7日武汉劳军救亡歌咏大会特刊
萧友梅.十年来音乐界之成绩.音乐月刊,1937年12月第1卷第2号第25—27页
朱英.音专十年的回忆.音乐月刊,1937年12月第1卷第2号
刘已明.中学音乐教学经验谈.音乐教育(江西省推行音乐教育委员会),1937年12月第5卷第11、12期合刊终刊号第11—16页
倪筱燧.四年来的小学音乐教育.音乐教育(江西省推行音乐教育委员会),1937年12月第5卷第11、12期合刊终刊号第35—40页
冼星海.救亡歌咏运动和新音乐的前途.武汉日报,1938年1月17日
赵元任.歌词中的国音.音乐月刊,1938年1月第3号第47—49页
萧友梅.关于我国新音乐运动.音乐月刊,1938年2月1日第1卷第4号第74—76页
雪厂.流亡曲写作的经过.战歌(重庆:中国作曲者协会),1938年2月第1卷第6期第8—10页
费黑罗.介绍武汉合唱团.战歌(重庆:中国作曲者协会),1938年4月第1卷第7期第10—11页
江文也:作曲余烬.江文也文字作品集,台北县立文化中心,1992年10月:第313—329页
黄组方,黄长风.胞兄今吾先生行述.战歌(汉口:中国作曲者协会),1938年6月第1卷第10期第8—9页
周遇春.黄自先生与中国音乐.战歌(汉口:中国作曲者协会),1938年6月第1卷第10期
贺绿汀.哀悼我们唯一的导师黄自先生.战歌(汉口:中国作曲者协会),1938年6月第1卷第10期
编者.黄自先生追悼会记略.战歌(汉口:中国作曲者协会),1938年6月第1卷第10期

冼星海. 聂耳,中国新兴音乐的创造者. 新华日报,1938 年 7 月 17 日
陈厚庵. 发刊前语. 救亡歌声,1938 年 8 月创刊号
编者. 本会成立纪略. 救亡歌声,1938 年 8 月创刊号
编者. 黄自先生追悼会记. 音乐世界,1938 年 8 月第 1 卷第 1 期
向隅. 关于鲁迅艺术学院. 战歌(汉口:中国作曲者协会),1938 年 8 月第 1 卷第 11、12 期第 22 页
田鹤. 黄自先生之死. 战歌(汉口:中国作曲者协会),1938 年 8 月第 1 卷第 11、12 期第 23 页
本刊. 音乐家黄自先生传略. 音乐世界,1938 年 8 月第 1 卷第 1 期
芜城. 黄自先生追悼会记. 音乐世界,1938 年 8 月第 1 卷第 1 期
陈歌辛. 歌曲之学习. 音乐世界,1938 年 8 月第 1 卷第 1 期
陈洪. 伤感. 音乐世界,1938 年 8 月第 1 卷第 1 期
徐徐. 光明音乐学会的演奏. 音乐世界,1938 年 8 月第 1 卷第 1 期
徐迟. 标题音乐之话. 音乐世界,1938 年 9 月第 1 卷第 2 期
鲁之翰. 抗战以来全国乐坛鸟瞰. 战歌(重庆:中国作曲者协会),1938 年 9 月第 2 卷第 1 期第 21—24 页
孙鲁. 歌咏在抗大. 战歌(重庆:中国作曲者协会),1938 年 9 月第 2 卷第 1 期第 24—26 页
洗耳. 记青年会口琴手风琴音乐会. 音乐世界,1938 年 10 月第 1 卷第 3 期
音音. 上海联合口琴队的演奏. 音乐世界,1938 年 11 月第 1 卷第 4 期
郁郁星. 口琴演奏与音乐修养. 音乐世界,1938 年 12 月第 1 卷第 5 期
张汀石. 我国音乐教育前途. 音乐世界,1939 年 1 月第 2 卷第 1 期声乐专号
陈歌辛. 歌曲的表情. 音乐世界,1939 年 1 月第 2 卷第 1 期声乐专号
小强. 中华口琴会八周年纪念音乐会听后杂谈. 音乐世界,1939 年 1 月第 2 卷第 1 期声乐专号
歌辛. 唱得响和唱得高. 音乐世界,1939 年 1 月第 2 卷第 1 期声乐专号
徐迟. 标题音乐之话(续). 音乐世界,1939 年 2 月第 2 卷第 2 期
徐迟. 标题音乐之话(续). 音乐世界,1939 年 3 月第 2 卷第 3 期

徐迟.标题音乐之话(续).音乐世界,1939年4月第2卷第4期

贺绿汀.抗战中的音乐家.战歌(重庆:中华全国音乐界抗敌协会战歌社),1939年4月第2卷第2期第20—22页

成民.皖南的救亡歌咏概况.战歌(重庆:中华全国音乐界抗敌协会战歌社),1939年4月第2卷第2期第23—25页

赵元任:黄自的音乐.大公报·副刊,香港:1939年5月

徐迟.标题音乐之话(续).音乐世界,1939年5月第2卷第5期

葛瑞英.中国影片的配乐工作.音乐世界,1939年5月第2卷第5期

徐迟.标题音乐之话(续).音乐世界,1939年6月第2卷第6期

思鹤(萧友梅).复兴国乐我见.林钟,1939年6月创刊号

陈洪.新国乐的诞生.林钟,1939年6月创刊号

雪朋.键盘乐器输入中国考.林钟,1939年6月创刊号

萧友梅.给作歌同志一封公开信.林钟,1939年6月创刊号

徐迟.标题音乐之话(续).音乐世界,1939年7月第2卷第7期

苓.学音乐果真没出路么?.音乐世界,1939年7月第2卷第7期

徐迟.标题音乐之话.音乐世界,1939年9月第2卷第8、9期合刊

纯洁.我国音乐书籍调查录.音乐世界,1939年9月第2卷第8、9期合刊第229—232页

林路.请音乐家下凡.每月新歌选,1939年10月第1期

冼星海.论中国音乐的民族形式.文艺战线,1939年11月第1卷第5号第48—51页

联抗.音乐人伍的技术问题.每月新歌选,1939年11月第2期第2—7页

林路.从武汉到桂林.每月新歌选,1939年12月第3期第2—6页

超.音乐家应有的态度.音乐世界,1939年12月第2卷10、11、12期合刊

李绿永.新音乐运动到低潮吗?新音乐(重庆:新音乐社),1940年1月第1卷创刊号

冼星海,吴沨.歌曲创作讲话.新音乐(重庆:新音乐社),1940年1月第1卷创刊号

陆华柏.音乐与抗战.音乐与美术,1940年1月创刊号
颜.新音乐的建立.乐风,1940年1月第1卷第1期
汞.新阶段的歌咏运动.乐风,1940年1月第1卷第1期
陈立夫.乐教之复兴.乐风,1940年1月第1卷第1期
胡彦久.乐器改良漫谈.乐风,1940年1月第1卷第1期
李抱忱.战时全国中小学音乐教学情形调查摘要.乐风,1940年1月第1卷第1期
刘雪庵.怎样普及民众歌咏.乐风,1940年1月第1卷第1期
容森.鲁艺音乐系近况.乐风,1940年1月第1卷第1期
马葆炼.过渡时期的音乐.乐风,1940年1月第1卷第1期
编者.乐坛导报.战歌(重庆:中华全国音乐界抗敌协会战歌社),1940年2月第2卷第5期第14—15页
冼星海.民歌与中国新兴音乐.中国文化,1940年1月第1期创刊号第78—84页
冼星海.近现代中国音乐发展的几个时期.中国文化,1940年2月第1期
吕骥.创作的技术与作风.新音乐(重庆:新音乐社),1940年3月第1卷第3期
李绿永.略论新音乐.新音乐(重庆:新音乐社),1940年3月第1卷第3期
赵沨.中国新音乐运动史的考察.新音乐(重庆:新音乐社),1940年3月第1卷第3期
吕骥.创作的技巧与作风.新音乐(重庆:新音乐社),1940年3月第1卷第3期
绿永.需要批评需要正确的批评.新音乐(重庆:新音乐社),1940年3月第1卷第3期
安娥.音乐家与革命.新音乐(重庆:新音乐社),1940年3月第1卷第3期
天风.新音乐运动应该注意的几点.新音乐(重庆:新音乐社),1940年4月第1卷第4期
陆华柏.所谓新音乐.扫荡报(副刊),1940年4月21日第115卷第2期"嘹望哨"版
赵沨.音乐形式的偏爱.新音乐(重庆:新音乐社),1940年4月第1卷第4期
联抗.学习与干部问题.新音乐(重庆:新音乐社),1940年4月第1卷第4期

李抱忱. 编辑英文版中国抗战歌曲集的经过. 新音乐(重庆:新音乐社),1940年4月第1卷第4期

张安治. 改进推行我国艺术教育之建议. 音乐与美术,1940年5月第5期艺术教育特辑

亮戈. 贵阳歌咏运动一瞥. 歌咏岗位,1940年5月第1期

李家鼎. 关于云南歌咏工作的几点意见. 歌咏岗位,1940年5月第1期

编者. 论歌曲学习方法. 歌咏岗位,1940年5月第1期

天风. "救亡歌曲"之外. 新音乐(重庆:新音乐社),1940年5月第1卷第5期

赵沨. 论音乐的现实主义. 新音乐,(重庆:新音乐社),1940年5月第1卷第5期

夏白. 新音乐教育的理论与实践. 新音乐(新音乐社),1940年5月第1卷第5期

冼星海. 我学习音乐的经过. 中国青年,1940年6月15日第2卷第3期第96—108页

梁持宇. 谈小学音乐教育. 音乐与美术,1940年6月第6期

查克. 从新音乐说到音乐演奏. 歌咏岗位,1940年6月第2期

绿永. 论歌咏运动. 新音乐(重庆:新音乐社),1940年6月第1卷第6期

赵沨. 怎样歌唱. 新音乐(重庆:新音乐社),1940年6月第1卷第6期

夏白. 新音乐教育制度的确立. 新音乐(重庆:新音乐社),1940年6月第1卷第6期

刘式昕. 关于军队歌咏工作. 每月新歌选,1940年6月第6期第2—5页

龙文. 中国音乐的民族形式与利用旧形式. 每月新歌选,1940年7月第7期第2—5页

联抗. 唱歌四要. 每月新歌选,1940年7月第7期第6页

郭可诹. 新音乐的过去、现在和未来. 歌咏岗位,1940年7月第3期

编者辑. 聂耳先生作品目录. 歌咏岗位,1940年7月第3期

陈田鹤. 抗战三年来的新音乐运动. 音乐阵线,1940年7月创刊号

刘式均. 抗战儿童歌咏运动——为纪念抗战三周年而作. 音乐阵线,1940年7月创刊号

郑思. 略论"新"音乐. 每月新歌选,1940年8月第8期第2—7页

冼星海."反攻"歌曲集·自序.读书生活出版社,1940年8月

绿永(李凌).论新音乐的民族形式.新音乐(新音乐社),1940年8月第2卷第1、2期合刊第1—20页

赵沨.音乐的民族形式.新音乐(重庆:新音乐社),1940年8月第2卷第1、2期合刊第21—36页

编者.民歌研究会组织大纲.新音乐(重庆:新音乐社),1940年8月第2卷第1、2期合刊第36页

焕之.我们的歌手死在海底.新音乐(重庆:新音乐社),1940年9月第2卷第3期第1—2页

矣之.聂耳先生的学习和工作.新音乐(重庆:新音乐社),1940年9月第2卷第3期第2—4页

程平.聂耳先生的音乐.新音乐(重庆:新音乐社),1940年9月第2卷第3期第5—6页

赵沨.释新音乐——答陆华柏君.新音乐(重庆:新音乐社),1940年9月第2卷第3期第7—10页

焕之.群众向我们要什么?歌曲月刊,1940年9月第1期

吕骥.谈歌咏运动的消沉.歌曲月刊,1940年10月第2期

朱静.关于士兵歌咏.每月新歌选,1940年10月第10期士兵歌曲专号第2—6页

吕骥.十月革命后的苏联音乐与对于中国音乐的影响.歌曲月刊,1940年11月第3期苏联音乐专号

储敬六.关于小学音乐教育.音乐与美术,1940年12月第12期

段运宏.漫谈音乐与民众宣传.音乐与美术,1940年12月第12期

绿永.我们应该怎样来理解新音乐与新音乐运动——并答陆华柏先生.新音乐(新音乐社),1941年1月第2卷第4期第1—8页

陈原.我们需要研习新音乐运动的历史.新音乐(重庆:新音乐社),1941年1月第2卷第4期第9—10页

熊乐忱.如何解决中小学师资问题.乐风,1941年1月新1卷第1期第12—13页

王宗虞.改进师范学校音乐课程的我见.乐风,1941年1月新1卷第1期第

13—15 页

编者. 为什么出版副刊? 副刊是怎样的?. 新音乐月刊(副刊),1941 年 1 月第 1 卷第 1 期

光未然. 向着民族新音乐的道路前进. 新音乐(重庆:新音乐社),1941 年 1 月第 2 卷第 4 期第 11—12 页

陈铁耕. 为十二项主张的实现而加紧我们的工作. 鲁艺校刊,1941 年 2 月第 2 卷第 2 期

编者. 晋察冀歌曲介绍. 歌选 · 抗日先锋歌集,1941 年 2 月第 2 期

陈景伦. 小学音乐教师应具的几个条件. 音专通迅,1941 年 3 月第 1 卷第 5、6 期第 10—12 页

蔡继琨. 音乐的欣赏教育. 音专通迅,1941 年 4 月第 2 卷第 1 期第 1—5 页、1941 年 8 月第 2 卷第 2 期第 1—6 页

编者. 福建省立音乐专科学校组织大纲. 福建省立音乐专科学校创立周年纪念刊,1941 年 4 月

何潭民. 抗战以来全国乐坛动态. 岭东音乐,1941 年 4 月创刊号

编者. 黄河大合唱演出座谈会摘录. 新音乐(桂林:新音乐社),1941 年 8 月第 3 卷第 1 版第 1—2 页

卢达周. 论中国新音乐与民族形式. 音专通讯,1941 年 8 月第 2 卷第 2 期第 34—36 页

诚. 音乐的效能. 音乐与美术,1941 年 8 月第 2 卷第 7、8 期合刊

梁持宇. 国中音乐教学经验谈. 音乐与美术,1941 年 8 月第 2 卷第 7、8 期合刊

吴音心. 五线谱的学习. 音乐与美术,1941 年 8 月第 2 卷第 7、8 期合刊

晓龙. 想起了聂耳. 新音乐(桂林:新音乐社),1941 年 9 月第 3 卷第 2 版第 49—56 页

王宗虞. 中等学校音乐师资的供求问题. 乐风,1941 年 9 月新 1 卷第 9 期第 16—19 页

志音. 关于聂耳先生遗作目录. 新音乐(桂林:新音乐社),1941 年 9 月第 3 卷第 3 期第 56 页

缪天瑞. 音乐美学史概观. 新音乐(桂林:新音乐社),1941 年 11 月第 3 卷第 4 期第 145—146 页

舒模. 士兵歌咏与士兵歌曲. 新音乐(桂林:新音乐社),1941 年 11 月第 3 卷第 4 期第 174—176 页

麦新. 关于创作儿童歌曲. 新音乐(重庆:新音乐社)作家书屋出版,1941 年 11 月第 3 卷第 4 期第 177—181 页

康讴. 推进社会音乐教育的探讨. 乐风,1941 年 12 月新 1 卷第 11、12 期合刊第 51—53 页

石坚. 今天我们要做些什么?. 音乐岗哨,1942 年 2 月第 1 卷第 1 期

汪培元. 改良国乐的管见. 音乐与美术,1942 年 2 月第 3 卷第 1、2 期合刊

张洪岛. 音乐的定义及其特性. 音乐月刊,1942 年 3 月第 1 卷第 1 期

编者. 现阶段的音乐运动与青年(代发刊词). 青年音乐,1942 年 3 月第 1 卷创刊号

学鸯. 歌剧《秋子》第一次演出. 青年音乐,1942 年 3 月第 1 卷创刊号

应尚能. 提倡国乐. 青年音乐,1942 年 4 月第 1 卷第 2 期

源洛. 陪都音乐月. 青年音乐,1942 年 4 月第 1 卷第 2 期

天风. 绥远民歌研究(上、下). 新音乐(桂林:新音乐社),1942 年 4 月第 4 卷第 3 期第 101—113 页(上)、1942 年 5 月第 4 卷第 4 期第 156—167 页(下)

马可. 目前歌曲创作上的几个问题. 民族音乐,1942 年 4 月第 1 卷第 1 期第 1—2 页(转第 10 页)

夏白. 关于四川的民谣与民乐. 新音乐(桂林:新音乐社),1942 年 5 月第 4 卷第 4 期第 151—155 页

零. 如何听音乐. 音乐岗哨,1942 年 5 月第 1 卷第 2 期

李焕之. 歌曲中国化的实践. 民族音乐,1942 年 5 月第 1 卷第 2 期第 2—4 页

赵元任. 黄自的音乐. 青年音乐,1942 年 6 月第 1 卷第 4 期

宗明. 青年音乐运动的目标. 青年音乐,1942 年 7 月第 1 卷第 5 期

晏青. 综论第一届音乐月. 音乐月刊,1942 年 7 月第 1 卷第 4、5 期

杨荫浏. 国乐前途及其演变(上、中、下). 乐风,1942 年 7 月第 2 卷第 4 期第

17—19 页(上)、1943 年 1 月第 3 卷第 1 期第 16—19 页(中)、1944 年 1 月第 3 卷第 2 期第 22—25 页(下)

石坚. 歌咏运动与政治运动. 音乐岗哨,1942 年 8 月第 1 卷第 4、5 期合刊

冯健. 用歌曲来反映战斗. 音乐岗哨,1942 年 8 月第 1 卷第 4、5 期合刊

叶怀德. 论现代青年对于国乐的观点. 青年音乐,1942 年 8 月第 1 卷第 6 期

孔福熙. 中国的艺术如何生根着土. 音乐与美术,1942 年 8 月第 3 卷第 5、6 期合刊

马思聪. 致徐迟. 大公报,桂林:1942 年 8 月 29 日

学賽. 抗战以来音乐事业的回顾与前瞻. 青年音乐,1942 年 9 月第 2 卷第 1 期

薛安宁. 对于国乐合奏的几点意见. 新音乐(桂林:新音乐社),1942 年 9 月第 4 卷第 6 期第 261—264 页

麦新. 是改变工作作风的时候了. 民族音乐,1942 年 9 月第 1 卷第 5、6 期第 2 页

麦新. 创作不是少数人的事情. 民族音乐,1942 年 9 月第 1 卷第 5、6 期第 2—3 页

张鲁执笔. 怎样采集民间音乐. 民族音乐,1942 年 10 月第 1 卷第 7 期第 32—35 页

吕骥. 民歌的节拍形式. 民族音乐,1942 年 10 月第 1 卷第 7 期第 2—6 页

安波. 试论歌词上的八股. 民族音乐,1942 年 10 月第 1 卷第 7 期第 5—7 页

马思聪. 创作的经验. 新音乐(桂林:新音乐社),1942 年 11 月第 5 卷第 1 期

周庆宁. 音乐与精神总动员. 青年音乐,1942 年 11 月第 2 卷第 2、3 期合刊

学賽. 音乐家的民族思想问题. 青年音乐,1942 年 11 月第 2 卷第 2、3 期合刊

编者. 三年来的中国民间音乐研究会. 民间音乐研究,1942 年 11 月创刊号

吕骥. 如何研究民间音乐(研究提纲). 民间音乐研究,1942 年 11 月创刊号

马可. 陕北土地革命时的农民歌咏. 民间音乐研究,1942 年 11 月创刊号

田路. 谈中国器乐. 青年音乐,1942 年 12 月第 2 卷第 4 期

卢前. 建立新音乐的步骤——四月十七日在中国音乐学会第一届年会讲. 国立福建音乐专科学校校刊,1942 年 12 月创刊号

杨少松. 统筹中小学音乐师资之商榷. 乐教,1943 年 1 月创刊号第 15—17 页

热冰. 关于音乐批评. 乐教,1943 年 1 月创刊号第 18—21 页

王竹林. 师范学校音乐教育实际问题. 乐教,1943 年 2 月第 1 卷第 2 期第 19—

20页

编者.加紧学习与扩大运动——纪念“音乐岗哨”一周年.音乐岗哨,1943年2月第2卷第1期

冼星海.现阶段中国音乐运动的几个问题.新音乐(新音乐社),1943年2月第5卷第3期第101—109页

伍伯就.新音乐艺术赐予大众.音乐导报,1943年4月第6期

编者.中华交响乐团一年来工作概况.音乐导报(副刊),文汇书店重庆办事处,1943年4月第6期音乐节专号

伍伯就.新音乐艺术赐与大众.音乐导报(副刊),文汇书店重庆办事处,1943年4月第6期音乐节专号

亚南.马思聪音乐会.音艺通讯,1943年5月第1期

李凌.联系得更紧.团结得更紧.音艺通迅,1943年5月第1期

恒之.学习聂耳先生.音乐岗哨,1943年7月第2卷第2、3期合刊

王彦之.抗战以来的音乐活动.音乐导报,1943年10月第1期

陈安樵.介绍中华交响乐团.音乐导报,1943年10月第1期

陈安樵.访音乐院(本院).音乐导报,1943年10月第2期

予欣.儿童音乐创作问题.音乐与戏剧,1943年11月创刊号儿童音乐与戏剧特页

木野.关于儿童歌剧.音乐与戏剧,1943年11月创刊号儿童音乐与戏剧特页

舒晴.我们需要建立儿童音乐戏剧学校.音乐与戏剧,1943年11月创刊号儿童音乐与戏剧特页

浮翔.关于国立歌剧学校.音乐导报,1943年12月第3期

编者.歌曲最是效(阎锡山讲话节录).音乐岗哨,1944年1月第2卷第5期

储师竹.重师乐教之实施概况.乐风,1944年1月第3卷第2期第26—27页

夏白.我们怎样认识儿童音乐教育.儿童音乐,香港儿童音乐社,1944年3月第5期

石坚.加强学校音乐教育.音乐岗哨,1944年4月第3卷第1期

绿永.草原中的歌者.音乐导报,1944年6月第2卷第1期歌曲专辑

李凌.歌咏运动近论.音乐艺术,1944年8月第1期(时事新报)第4版

光未然. 呼唤聂耳时代. 音乐艺术,1944 年 8 月第 1 期(时事新报)第 4 版
赵梅伯. 卷头语. 歌与诗,1944 年 9 月第 1 期
王绍先. 新国乐之建设. 歌与诗,1944 年 9 月第 1 期
编者. 西北各学校音乐先生们的阵容. 歌与诗,1944 年 9 月第 1 期
编者. 西北音乐家介绍. 歌与诗,1944 年 9 月第 1 期
陈安樵. 访重师音乐科. 音乐艺术,1944 年 9 月第 2 期(时事新报)第 4 版
余纲舜. 关于编辑"中国新音乐创作大系"的意见. 音乐艺术,1944 年 10 月第 3 期(时事新报)第 4 版
周沛森. 山西省教育厅音乐教育之实施. 歌与诗,1944 年 11 月第 2 期
秋作. 沦陷后的北平音乐概况. 歌与诗,1944 年 12 月第 3 期
编者. 本社为什么改名字. 七七七活页歌选·群众歌曲,1944 年 12 月第 3 期
马思聪. 中国新音乐的路向. 音乐艺术,1945 年 1 月第 5 期
李凌. "加深学习"近论. 音乐艺术,1945 年 1 月第 5 期
绿永. 音乐创作短笔. 音乐艺术,1945 年 1 月第 5 期
林琳. 音运述评. 音乐艺术,1945 年 1 月第 5 期
小郑. 在上海的外国音乐家. 音乐艺术,1945 年 1 月第 5 期
潘亚怀. 西北音乐院素描. 歌与诗,1945 年 1 月第 4 期
林琳. 音运述评. 音乐艺术,1945 年 2 月第 6 期
郭沫若. 关于中国音乐. 音乐艺术,1945 年 3 月第 2 卷第 1 期第 21—23 页
夏白. "加深学习"与"加强工作". 音乐艺术,1945 年 3 月第 2 卷第 1 期第 35—40 页
丰子恺. 音乐学习法. 歌与诗,1945 年 3 月第 5 期
衣谷. 重庆国立音乐院教授的阵容及学生生活的情况. 歌与诗,1945 年 3 月第 5 期
赵沨. 云南俗乐研究杂记. 诗与音乐,1945 年 4 月创刊号第 5—10 页
夏白. 从平庸的观念与幻觉里跳出去. 音乐艺术丛刊·副刊,重庆新知书店,1945 年 5 月第 1 辑
编者. 我们的计划. 音乐艺术丛刊·副刊,重庆新知书店,1945 年 5 月第 1 辑

夏白. 去拥抱古老的村庄和静穆的边野. 音乐艺术丛刊·副刊,重庆新知书店,1945 年 5 月第 1 辑
夏白. 从平庸的观念与幻觉里跳出去. 音乐艺术丛刊·副刊,重庆新知书店,1945 年 6 月第 2 辑
予欣. 儿童音乐创作问题. 音乐艺术丛刊·副刊,重庆新知书店,1945 年 6 月第 2 辑
白澄. 聂耳——新音乐运动的"开路先锋". 音乐艺术丛刊·副刊,重庆新知书店,1945 年 7 月第 3 辑
夏白. 人民的歌剧艺术. 音乐艺术丛刊·副刊,重庆新知书店,1945 年 7 月第 3 辑
黄田摘记. 聂耳留东日记音乐部分. 音乐艺术丛刊·副刊,重庆新知书店,1945 年 7 月第 3 辑
赵沨. 关于歌剧的. 歌剧艺术,1945 年 7 月创刊号第 3—5 页
李绿永. 路——纪念第九个聂耳节. 音乐艺术·剑舞,1945 年 7 月第 2 卷第 2 期第 1—4 页
夏白. 新世界音乐的传统因素及其时代任务. 音乐艺术·剑舞,1945 年 7 月第 2 卷第 2 期第 21—24 页
何其超. 怎样学习和声. 歌与诗,1945 年 7 月第 7 期
编者. 音乐如何欣赏. 歌与诗,1945 年 7 月第 7 期
李士钊. 论刘雪庵. 歌与诗,1945 年 7 月第 7 期
宁放. 人民与音乐谁迁就谁呢?. 歌与诗,1945 年 9 月第 8 期
嵇振民. 作曲者之修养. 歌与诗,1945 年 9 月第 8 期
张庚. 鲁艺工作团对于秧歌的一些经验. 戏剧与音乐,1946 年 3 月第 1 期(未完待续)
张庚. 鲁艺工作团对于秧歌的一些经验. 戏剧与音乐,1946 年 3 月第 2 期
张庚. 鲁艺工作团对于秧歌的一些经验. 戏剧与音乐,1946 年 4 月第 2 期
孙慎,李定,联抗. 我们对新音乐运动的看法(代发刊词). 新音乐月刊,1946 年 4 月第 1 卷创刊号第 1—3 页

编者. 冼星海先生年谱(转载). 每月新歌选,1946 年 4 月新 1 卷第 1 号
马思聪. 忆星海. 新音乐月刊(华南版)1946 年 4 月创刊号第 83—85 页
孙非. 遥祭寒晖. 新音乐月刊(华南版)1946 年 4 月创刊号第 83—85 页
林路. 音乐教育的前途. 每月新歌选,1946 年 4 月新 1 卷第 1 号
赵沨. 音乐家们! 感谢听众吧!. 音乐报,1946 年 4 月第 1 期
孙慎,联抗,力丁. 检讨八年新音乐工作. 音乐报,1946 年 4 月第 1 期
本社. 给新音乐工作同志的一封信. 音乐报,1946 年 4 月第 2 期
编者. 介绍台湾省警备总司令部"交响乐团". 音乐通讯,1946 年 4 月第 1 号音乐节演奏特刊第 3 页
编者. 台北的音乐生活. 音乐通讯,1946 年 5 月第 2 号第 3 页
夏白. 漫谈唱歌的中国化问题. 音乐报,1946 年 5 月第 3 期
孙慎,力丁,联抗. 深入而全面的研究星海. 音乐报,1946 年 5 月第 3 期
赵沨. 音乐欣赏的训练. 音乐报,1946 年 5 月第 3 期
编者. 谈本社的成立. 山歌通讯(青木关:山歌社),1946 年 5 月第 1 期第 8 页
夏白. 跃进民主音运的苦斗中. 音乐艺术,1946 年 6 月第 2 卷第 5、6 期合刊
甘洁. 谈唱歌的"洋化"与"中国化". 音乐艺术,1946 年 6 月第 2 卷第 5、6 期合刊
孙慎,李定,联抗. 我们对新音乐运动的看法(代发刊词). 新音乐(华南版),1946 年创刊号第 1—3 页
马思聪. 提高与普及. 新音乐(华南版),1946 年 6 月第 1 卷第 1 期
行之. 搜集、整理、保存新音乐运动史料. 新音乐月刊(华南版),1946 年 6 月第 1 卷第 3 期
老师. 我们的生活. 山歌通讯(遵义:山歌社),1946 年 7 月第 1 期第 19—22 页
小东. 为什么解散江西音教会. 乐坛,1946 年 7 月创刊号
夏白. 怎样推进学校工作. 乐坛,1946 年 7 月创刊号
编者. 发刊词. 音乐杂志(上海音乐杂志社),1946 年 7 月创刊号
柳西. 女性与音乐. 音乐杂志(上海音乐杂志社),1946 年 7 月创刊号
戴粹伦. 上海音乐事业之展望. 音乐杂志(上海音乐杂志社),1946 年 7 月创刊号
杨嘉仁. 关于上海市音乐中心站. 音乐杂志(上海音乐杂志社),1946 年 7 月创

刊号

李凝. 略谈新音乐运动. 戏剧与音乐,1946 年 8 月创刊号第 34 页

沙沫. 北碚的音乐活动. 音乐教育(重庆音乐教育杂志社),1946 年 9 月创刊号第 5 页

朱虹. 中等学校音乐之改革. 音乐教育(重庆音乐教育杂志社),1946 年 9 月创刊号第 12—13 页

田汉. 对于我们新音乐作家苦难是太大了. 新音乐(沪版),1946 年 10 月第 6 卷第 1 期第 4 页转 23 页

马思聪. 创作的经验. 音乐艺术,1946 年 10 月第 3 卷第 1 期

李定. 马思聪与民主大合唱. 新音乐月刊(华南版),1946 年 10 月第 1 卷第 5 期

编者. 中国作曲家——聂耳、黄自、张曙、星海、赵沨. 音乐艺术,1946 年 10 月第 3 卷第 1 期

蓝伯. 对中等学校音乐课贡献一点意见. 音乐风,1946 年 11 月创刊号

陆华柏. 音乐理论的学习. 体育与音乐,1946 年 11 月创刊号

陆华柏. 歌曲创作之研究. 体育与音乐,1946 年 11 月创刊号

陈洪. 关于中国新音乐的技术问题刍见. 音乐杂志(上海音乐杂志社),1946 年 12 月第 2 期

柳西. 忆黄师今吾. 音乐杂志(上海音乐杂志社),1946 年 12 月第 2 期

梁定佳. 国立音乐院幼年班. 音乐杂志(上海音乐杂志社),1946 年 12 月第 2 期

聂兆祥. 复员以后——南京不是青木关. 山歌通讯(南京:山歌社),1947 年 1 月第 10 期第 9—11 页

李绿永. 星海的创作道路. 新音乐,1947 年 1 月第 1 辑渝版专刊 · 幸福之歌

郭沫若. 吊星海. 新音乐,1947 年 1 月第 1 辑渝版专刊 · 幸福之歌

向隅. 谈训练音乐干部的课程. 人民音乐,1947 年 2 月第 1 卷第 2 期

肖向荣. 关于部队的文艺工作问题. 歌与剧,1947 年 3 月(战时版)第 8 期医院工作特辑

华. 谈部队歌曲. 人民音乐,1947 年 3 月第 1 卷第 3 期

殷孟伦. 论礼乐馆之设立及其使命. 礼乐半月刊,1947 年 3 月创刊号

陈觉玄. 改进中国现代音乐戏剧教育的意见. 礼乐半月刊,1947 年 4 月第 4 期
蔡继琨. 发刊词. 乐学,1947 年 4 月第 1 号第 1 页
陈原. 中国乐和西洋乐. 中国口琴界,1947 年 4 月第 13 卷第 3 期
贾昕. 中国新乐器公司访问记. 中国口琴界,1947 年 4 月第 13 卷第 3 期
李景贤. 陶行知先生和晓庄师范的精神. 体育与音乐,1947 年 4 月第 4、5 期合刊
贾昕. 中国新乐器公司访问记(续). 中国口琴界,1947 年 5 月第 13 卷第 4 期
真阳. 略论国民乐派. 音乐与教育,1947 年 7 月第 1 卷第 1 期第 3—5 页
编者. 港九音乐大事记. 歌讯,1947 年 7 月第 2 期
汪培元. 谈学校音乐教育的建设. 乐学,1947 年 8 月第 2 号第 3—5 页
东宇. 我国最早的音乐教材. 音乐与教育,1947 年 8 月第 1 卷第 2 期第 8—12 页
马思聪. 新音乐的新阶段. 新音乐月刊(华南版),1947 年 8 月第 2 卷第 3 期
编者. 人民的不幸(麦新·死于热河). 新音乐月刊(华南版),1947 年 8 月第 2 卷第 3 期
心余. 光复后的台湾音乐界鳞爪. 乐学,1947 年 8 月第 3 号第 1—4 页
马思聪. 新音乐的新阶段. 新音乐(沪版),1947 年 9 月第 7 卷第 2 期第 27 页
江文也. 写于圣咏作曲集完成后. 江文也文字作品集. 台北县立文化中心,1992 年 10 月第 307—309 页
黄友棣. 中国历代雅乐之论战. 乐学,1947 年 10 月第 4 号中国乐学特辑第 1—16 页
史谛. 介绍中华交响乐团. 乐学,1947 年 10 月第 4 号中国乐学特辑第 32—33 页
乐如. 音乐教材的今昔. 音乐与教育,1947 年 10 月第 1 卷第 4 期
编者. 察往划来———九四七年歌运座谈会记录. 新音乐(新音乐社),1948 年 1 月第 7 卷第 3 期
李凌. 苦闷着的音乐家们. 新音乐(新音乐社),1948 年 1 月第 7 卷第 3 期
莫桂新. 音乐家的民族思想问题. 综艺,1948 年 1 月第 1 卷第 2 期第 10—11 页
编者. 平津新音乐的跃进. 新音乐(平津塘新音乐歌咏团体联谊会),1948 年 2 月创刊号第 1—2 页
潘静远. 新音乐啊! 你是解放的声音. 新音乐(平津塘新音乐歌咏团体联谊

会),1948 年 2 月创刊号第 2 页

编者. 一年大事记. 香岛音乐,1948 年 4 月第 1 期

潘静远. 五四看中国音乐前途. 新音乐(平津塘新音乐歌咏团体联谊会),1948 年 5 月第 2 号第 1—2 页

苗晶. 民谣与新音乐的发展. 新音乐(平津塘新音乐歌咏团体联谊会),1948 年 5 月第 2 号第 2 页

予欣. 新音乐不“抒情”么? 新音乐(平津塘新音乐歌咏团体联谊会),1948 年 5 月第 2 号第 14 页

其南. 新旧音乐与真假艺术. 音乐评论,1948 年 5 月第 5 期

编者. 聂耳遗作目录. 新音乐(平津塘新音乐歌咏团体联谊会),1948 年 7 月第 3 期第 11 页

吕骥. 学习技术与学习西洋的几个问题. 人民音乐,1948 年 10 月新 1 卷第 1 期

马可. 戏剧音乐的阶级性. 人民音乐,1948 年 10 月新 1 卷第 1 期

李中艺. 华北音乐活动概况. 人民音乐,1948 年 10 月新 1 卷第 1 期

廖一峰. 我们是音乐戏剧教育队. 音乐与戏剧,1948 年 11 月创刊号儿童音乐戏剧特页第 3 页

予欣. 儿童音乐创作问题. 音乐与戏剧,1948 年 11 月创刊号儿童音乐戏剧特页第 4—5 页

罗正. 音乐春秋——新音乐上的几次笔论. 新音乐(新音乐社),1948 年 12 月第 7 卷第 5 期

贞阳. 我国音乐家在美动态. 音乐评论,1949 年 2 月第 36 期

穆华(吕骥)创作、批评与听众. 人民音乐,1949 年 3 月新 1 卷第 2、3 期合刊第 1 页

赵鸿声. 北平音乐界近事. 音乐评论,1949 年 4 月第 41 期

高志云. 秧歌、秧歌舞、秧歌剧. 音乐评论,1949 年 4 月第 42 期

金戈. 秧歌舞与新歌剧. 音乐评论,1949 年 6 月第 43 期

编者. 关于城市音乐工作(座谈会记录). 新音乐(新音乐社),1949 年 6 月第 8 卷第 1 期第 5—7 页

金紫光. 新音乐运动漫谈. 新音乐(新音乐社),1949 年 6 月第 8 卷第 1 期第 9—10 页
焕之. 音乐为人民服务的几个问题. 新音乐(新音乐社),1949 年 6 月第 8 卷第 1 期
孙从音. 我们为什么反对"近代形式主义"的音乐. 音乐评论,1949 年 6 月第 43 期
金戈. 解放区音乐一瞥. 音乐评论,1949 年 6 月第 43 期
编者. 各解放区新出版音乐书刊介绍. 音乐评论,1949 年 6 月第 43 期
任虹,朱世民等. 普及与提高——新音乐社(平)第二次漫谈会. 新音乐(新音乐社),1949 年 7 月第 8 卷第 2 期第 1—5 页
李焕之. 音乐上普及与提高的问题——音乐为人民服务的几个问题. 新音乐(新音乐社),1949 年 7 月第 8 卷第 2 期第 6—8 页
郑易里. 黑天使时代的聂耳——聂耳前期杂忆. 新音乐(新音乐杜),1949 年 7 月第 8 卷第 2 期第 9 页
金紫光. 解放区音乐上的普及与提高——漫谈会的一段概述. 新音乐(新音乐社),1949 年 7 月第 8 卷第 2 期第 26 页
李凌. 国统区音乐上的普及提高问题——漫谈会的一段概述. 新音乐(新音乐社),1949 年 7 月第 8 卷第 2 期第 27 页
安波. 新音乐与新时代. 人民音乐,1949 年 7 月新 1 卷第 4 期
陆友,叶枫,彦军. 西北战场歌咏活动概况. 人民音乐,1949 年 7 月新 1 卷第 4 期
吕骥. 解放区的音乐. 1949 年 7 月
向隅. 加强创作. 反映新的现实. 人民音乐,1949 年 7 月新 1 卷第 4 期
编者. 东北三年群众歌曲评选目录(第 1 类)人民音乐,1949 年 7 月新 1 卷第 4 期
编者. 东北三省群众歌曲评选目录(第 2 类). 人民音乐,1949 年 7 月新 1 卷第 4 期
陈大荧. 淮海战役组歌的创作经过. 新音乐,1949 年 8 月第 8 卷第 3 期第 7 页
文代会南方音乐代表. 国统区的新音乐运动. 新音乐(新音乐社),1949 年 8 月第 8 卷第 3 期第 8—9 页
沈亚威. 歌咏怎样与战争结合. 新音乐(新音乐社),1949 年 8 月第 8 卷第 3 期

第 22—23 页
王之光. 歌运笔谈. 业余歌咏,1949 年 9 月第 5 期
吕骥. 解放区音乐. 新音乐(新音乐社),1949 年 10 月第 8 卷第 4 期
冼星海. 我怎样写《黄河》. 人民歌手冼星海,生活·读书·新知三联出版社,1949 年 10 月第 38—40 页
林克. 冼星海在延安. 新音乐(新音乐社),1949 年 12 月第 8 卷第 5 期第 4—7 页

文献提要

梁启超．饮冰室诗话．1900年；人民文学出版社，1962年（单行本）

《饮冰室诗话》是1900年梁启超在日本流亡时所撰写的一部诗歌理论文集，不分卷，共设174则。在其中的文章中，作者对当时新派诗歌的理论多有阐发，尤其推崇黄公度（黄遵宪）与谭嗣同对旧体诗歌进行革新的主张。文集还收入当时的许多诗歌作品，成为今天诗歌研究的重要史料。该文集完成后，先被作者收入《乙丑重编饮冰室文集》，后又被收入《饮冰室合集》。

在这部文集当中，有十余处论述到了音乐与音乐的作用问题，其中以50、54、77、97、119、120和137则最为突出。

第50则约600字，其中主要论述了作者在阅读王紫诠翻译的《普法战争》一书后，对于其中德、法两国国歌的描述所形成的感受，认为"皆彼中名家之作，于两国立国精神大有关系，……"。梁启超还特将法国国歌的歌词作为示例，附入文中。

第54则约400字。文章中主要论述了国人缺乏尚武精神的原因之一，是因为"'靡曼'之音过盛，而且当世之人皆好与此。"梁启超在文中举出古代斯巴达人在被围之时，由一位盲眼跛足的教师为其创作军歌，斯巴达人诵唱之后，勇气倍增，在战斗中赢得了一连串的胜利。就此梁启超认为，军歌对于中国的强盛十分重要。另外，在这一则中，梁启超还将黄遵宪创作的《出军歌》、《军中歌》和《旋军歌》等诗词列入其中，并对这些作品大加推崇。

第77则约800字。文章中简述了中国音乐的发展历史，对于在《江苏》杂志上由国人创作的军歌和对于中国音乐改良的讨论大加赞赏，希望

中国近代音乐能够脱出传统模式，在复兴中国的道路上发挥作用。

第97则约720字。文章中主要强调了学校里应当加强音乐教育，并指出："今日不从事教育而已，苟从事教育，则唱歌一科，时为学校中万万不可阙者。举国无一人能谱新乐，实社会之羞也。"文章中还提到上海的曾志忞留日学习音乐，编写了《教育唱歌集》一书，意在指出如要系统地发展国家的音乐教育，就应走出去向人家学习。

第119则、120则与第97则基本相同。第137则是对于欧美日等国学校音乐会的论述。

匪石．中国音乐改良说．浙江潮，1903年6月第6期

《中国音乐改良说》是陈世宜用笔名"匪石"撰写的一篇文章，发表于1903年6月《浙江潮》第6期。全文约4200字。

此文是作者对于中国社会的现状与音乐的历史并结合唱歌、军歌及学校音乐教育的作用所撰写的一篇文章。文章中论及了自远古至今天中国的音乐，认为这些音乐不是祭祀之声与礼乐之曲，就是帝王之乐与靡靡之音，而且，从历代更迭的角度去看这些音乐，这些皆是亡国之音。然而，这种音乐数千年来无尽无休，始终不变，时至今日，已积重难返。对此，作者断言："世人其不言乐，苟有言，则于古乐今乐二者，皆无所取焉。何以故？以皆负大之缺点故。"

对于这种音乐在当时社会上的影响，作者剖析了如下几点：1. 其性质是寡人之乐而非众人之乐；2. 无进取精神而流于卑靡；3. 不能利用器械之力："器械力有未至，虽以智巧之士，又益以时日，而所费劳力与所用时间，常与器械力为反比例。"4. 无学理。

鉴于此，作者发表了自己的看法："故吾对于音乐改良问题，而不得不出一改弦更张之辞，则曰：西乐哉，西乐哉。西乐之为用也，常能鼓吹国民进取之思想，而又造国民合同一直之志意。"作者在这个基础上进一步指出，雅乐在中国是学校里与家庭中常用的乐曲；而军乐则是能够催人前进的。日本

之所以能够强盛,很大程度上在于学校中的军乐课普及(指军歌)。学校中的军乐被视为原动力。因此作者呼吁应该立即将音乐教育设为学校教育的第一要务,此外,还应设立音乐学校,在普通学校中为其设立科目,在社会上举办音乐会,在家庭中重视音乐教育。只有这样,我国才能真正达到兴盛。

曾志忞 . 告诗人——教育唱歌集 · 序 . 1904 年

此文后附载于人民文学出版社 1959 年出版的《饮冰室诗话》(梁启超)一书。

全文约 450 字。文章中主要论述了当时在我国小学乐歌教育中存在的一些问题;提出了一些建议。其中指出,当时的学校乐歌教学在歌词内容上过于深奥,缺乏儿童的特点,不适合学校使用;例举了欧美一些国家及日本等国在此方面的状况。文中建议学校乐歌在歌词上应该词意浅显、表达直接、通俗易懂、通顺流畅和易于上口,真正做到"辞欲严而义欲正,气欲旺而神欲流,语欲短而心欲长,品欲高而行欲洁"。

萧友梅 . 什么是音乐? 外国的音乐教育机关。什么是乐学? 中国音乐教育不发达的原因 . 音乐杂志(北京大学音乐研究会),1920 年 5 月第 1 卷第 3 号

此文是作者完成德国留学,1920 年归国后所撰写的一篇文章。全文约 5500 字。文章中主要介绍了国外(德国)音乐教育机构和专业设置,论述了作者对于音乐的认识、当时中国音乐的状况与音乐教育落后的原因。文章分前言、什么是音乐、外国的音乐教育机关、什么是乐学、中国音乐教育不发达的原因等部分。

在"什么是音乐"部分中,作者论述了音乐的三级定义:第一级为舞曲和进行曲,即体现节拍的层次;第二级为能够利用声音去表现人的内在情

感;第三级是能够利用科技手段改良各种乐器,扩展乐器所奏声音的范围,达到用声音表现各种动态的生活。

在"外国的音乐教育机关"部分中,作者介绍了西方国家两百年来音乐发展的状况,指出其取得成就的三个条件:"第一,因为这两百年来西洋的作曲大家多有等身之作;第二,因为他们改良乐器、扩大音域;第三,因为他们乐器太多,但是音乐学校所教的乐器已经有几十种。"此外,作者在这部分中还论及了西洋音乐学校的音乐分类状况。

在"什么是乐学"部分中,作者对比了中国历史上对于乐学(专业音乐教育)的认识,罗列了乐学的全部范围,其主要科目:音乐理论(兼实习)、和声学、和声论、对位法、声调学、节拍学、作曲学、曲体学(乐曲解剖)、乐器学、乐谱学、记谱学、唱歌学、演奏学(兼指挥法)、音乐史、声学兼声音生理学、声音心理学、音乐美学;其副科科目:文学史、词章学、考古学、古文书学、人类学、伦理学、哲学概论、美学概论。

在"中国音乐教育不发达的原因"部分中,作者列出了三个原因:第一,国立的音乐教育机构时有时无,不稳定;第二,很多音乐学校中的学生没有受过普通教育,缺乏整体素质;第三,一些人始终排斥音乐,使中国的音乐教育迟迟不能得以发展。在尽快改善中国音乐教育方面,作者指出,对于目前仍然排斥音乐的人(指"诡辩家"和"假性理家"),应该看清他们的目的,不能再受骗上当了。此外,作者还指出,我们应该运用新的办法来研究音乐,尽快地建立起全新的音乐教育机构,否则,中国音乐将来很难加入"世界的行列"中了。

萧友梅 . 近世西洋音乐史纲 . 1920—1923 年

此文是萧友梅在 1920 年至 1923 年间主持北京女子高等师范学校音乐科教学期间所写的一本铅印教材。从此书的目次与正文对比中可以看到,这部教材已有部分章节遗失。

该教材共分“前编——乐曲发达时代”(1600—1750年)和“后编——新时代”(1750年以后)两大部分。在“前编”中又设五章:一、德国作曲家及作品(亨德尔、巴赫及其他17世纪的德国作曲家,经文歌、康塔塔、弥撒曲、清唱剧);二、法国作曲家(吕利、弗朗索瓦·库普兰、让·菲利浦·拉莫);三、意大利作曲家(科雷利、亚历山德罗·斯卡拉蒂、多梅尼科·斯卡拉蒂);四、英国的维吉那琴音乐与作曲家(《少女曲集》、《维吉那曲集》,亨利·珀塞尔);五、钢琴的历史与乐器弹奏者(管钟、楔槌键琴、羽管键琴、维吉那琴、斯皮耐琴)。“后编”续前五章之后为第六章:新时代的模范作曲家(海顿、莫扎特、贝多芬、博凯里尼、克莱门蒂、克拉默、胡梅尔、车尔尼、莫舍莱斯、菲尔德)。

在撰述上,作者对书中每一位作曲家都做了简要的生平及其在音乐创作上的介绍。由于此教材是准备给北京女子高等师范学校音乐科使用,其论述浅显直接,但此书写作的框架结构很有特点。

萧友梅．古今中西音阶概说．乐艺,1930年4月第1卷第1号第3—25页

此文曾分三次连续刊登在《音乐院院刊》(上海·国立音乐院编)1929年5月第1号第2—3页、1929年6月第2号第1—4页、1929年7月第3号第1—3页,但并没有登完。而后在《乐艺》的创刊号上一次性刊登全文,约3万字。文章中主要从比较学的层面对古今中外音阶的各种特征进行了分析和一定的归纳,旨在“把古今中西所用的音阶浅白解说,列表比较,想教热心音阶的同志,减省许多无谓脑力,用较短少时间,可以明白各种音阶的历史与组织。”

《古今中西音阶概说》中主要论及的外国音阶有:希腊的四声音阶和欧洲一些国家的五声音阶、六声音阶、七声音阶(包括西洋寺院音阶)等;论述的中国音阶有:中国五声音阶及六十调、八十四调等。文章中通过一

定的并置比较，对古今中西音阶外部形态（音律关系以及相互结构）给予基本描述，同时对于一些提法和定义进行了一定的梳理和纠正。

萧友梅．九宫大成所用的音阶．乐艺，1930年10月1日第1卷第3号

文章中主要论述是对于1746年（即：乾隆十一年）成书的《九宫大成南北词宫谱》一书中音阶部分的研究。作者不仅将《九宫大成南北词宫谱》中的一些典型曲谱在音阶上进行了排列和对照，得出二十四个七声音阶的结论；还把其中的十二首曲谱译成五线谱，列入文章以示说明。

萧友梅．欧美音乐专门教育机构概略．音乐杂志（上海国立音乐专科学校音乐艺文社），1934年1月15日第1卷第1期第10—19页

此文是作者专门论述外国专业音乐教育院校的长篇文章，约2万字，分为两部分在上海国立音专音乐艺文社《音乐杂志》的第1卷的第1期和第2期上刊登。此外在第1卷第1期上，还刊登了文章的序言、各音乐专门教育机关的名录和意大利、法国、奥国（奥地利）、捷克、德国等国家的音乐学院名录；在第1卷第2期上登载的是匈牙利、瑞士、比国（比利时）、荷兰、英国、丹麦、挪威、瑞典、西班牙、葡萄牙、希腊、波兰、芬兰、俄国、美国以及南美洲一些国家的音乐学院名录。

萧友梅．来游沪平俄国新派作曲家及钢琴师亚历山大·车列浦您的略传与其著作的特色．音乐杂志（上海国立音乐专科学校音乐艺文社），1934年7月15日第1卷第3期第19—21页

文章约1万字。亚历山大·车列浦您（1899—1977年）的中文译名亦作车列普宁，1935年后自取中文名为——齐尔品。这是一篇介绍齐尔品

生平、论著和作品的文章。1934年4月，齐尔品做环球演出从美国到达上海，先后在上海国立音专、美国妇人俱乐部、大光明戏院、圣约翰大学等处举行钢琴音乐会，受到听众的欢迎。此文就是作者在齐尔品离开上海赴北平时所写的一篇介绍性文章。

萧友梅．最近一千年来西乐发展之显著事实与我国旧乐不振之原因．音乐杂志（上海国立音乐专科学校音乐艺文社），1934年7月第1卷第3期第21—23页

此文后又于1934年8月31日刊登在《音乐教育》（江西省推行音乐教育委员会），第2卷第8期。

全文约5000字。文章中以中西比较的方式论述中国音乐不发达等诸多原因。作者首先列举西洋音乐发达的六种因素，即："1. 有键乐器的发明；2. 五线谱及长度音符的发明；3. 教堂的风琴师——是一种最固定的职业；4. 有了 mastersinger（诗乐协会会员）一类人的兴起，民间歌曲因此复兴；5. 有了贵族与富人的聘请作曲师（如：海顿等），新曲的制作，因此逐渐多了起来；6. 有了音乐学院的设立（欧洲16世纪以前尚无音乐学院），音乐教授法日求改善，人才辈出，作品日多。"经过对比，作者找出了中国音乐与上述几个方面的差距，归纳为三点：1. 无键盘乐器、无五线谱；2. 过于墨守成规，缺乏进取精神；3. 没有正式的音乐教育机构。

萧友梅．十年来的中国音乐研究．十年来的中国，1937年7月

文章原载于中国文化建设协会编辑出版的《十年来的中国》一书。此书由商务印书馆发行。文章中不仅记述了1927年至1937年间中国音乐界在院校建设、人才培养（包括留学人员）、音乐创作、理论研究、音乐演出、音乐刊物等方面的成绩，而且还将其做了较为详尽的数字统计。此外，

在文章的某些部分中，其统计涉及的年代要早于1927年。

萧友梅．十年来音乐界之成绩．音乐月刊，1937年12月第1卷第2号第25—27页

全文约5000字。这篇文章是萧友梅继《十年来的中国音乐研究》之后，又写的一篇类似的文章，其中同样记述了从1927年至1937年间，中国音乐界在专业音乐教育、音乐出版物、音乐会、电影音乐、广播音乐、乐器改造和歌咏团等方面取得的成绩，以及对其做出的较为详尽的数字统计。

思鹤（萧友梅）．复兴国乐我见．林钟，1939年6月创刊号。

全文约3200字。文章共分"对于国乐之认识"、"对于复兴国乐之计划与实施"、"对于改良乐器及整理旧乐意见"等部分。

在"对于国乐之认识"部分中，作者认为，复兴国乐首先要认识国乐，而认识国乐不仅限于形式而要注意内容；有时代的精神、思想和情感的音乐才是真正的国乐。因此，音乐的"三要素"是：1. 内容、思想、情绪等；2. 音乐形式，节奏、旋律、和声、曲式等；3. 音乐演出。

在"对于复兴国乐之计划与实施"部分中，作者设立了七条纲要：1. 确立国乐的定义，确定复兴步骤；2. 训练学生认清音乐"三要素"；3. 培养学生有中国现代音乐家所应具备的精神、思想和情绪；4. 使学生了解和掌握现代音乐的形式；5. 使学生掌握器乐演奏和歌唱的技能；6. 使学生了解现代音乐与旧乐的不同，以便创作新国乐；7. 培养学生从旧乐中搜集整理材料，作为创作新国乐的基础。

王光祈 . 德国人之音乐生活 . 音乐界,1923 年 11 月第 11 期第 9—41 页

《德国人之音乐生活》是王光祈在德国柏林期间应上海《申报》之约,撰写介绍德国音乐文化的 10 篇通讯:1.《德国音乐与中国》;2.《德国音乐之来源》;3.《德国音乐之始祖》;4.《德国乐中三杰》;5.《三杰以后之音乐》;6.《十九世纪之名家》;7.《德国乐中之歌剧》;8.《德国乐中之趣剧》;9.《德国乐中之艺师》;10.《音乐中之民族主义》。这些通讯最初陆续刊登于上海的《申报》(1923 年 10 月 7 日、12 月 21 日、12 月 24 日),其后又分别在上海音乐学校的《音乐界》(1923 年 11 月第 11 期)、上海中华音乐会的《音乐季刊》(1923 年 11 月第 2 期、1924 年 4 月第 3 期转录自《申报》)、少年中国学会的《中国少年》(1923 年 12 月第 4 卷第 8 期、1924 年 1 月第 4 卷第 9 期)等刊物上刊载。1926 年 1 月,这 10 篇通讯文章由上海中华书局结集出版。

在《德国人之音乐生活》当中,王光祈向国人介绍了德国(包括欧洲另一些国家)的作曲家、音乐创作、音乐理论、音乐教育等方面的情况。同时,还将中国音乐的思想和理念与德国(欧洲)音乐作了一定的比较,指出中国音乐是建立在礼乐上的,而西方音乐处处体现出科学的方法,中国音乐如果要得到发展,就要在乐器、乐谱、乐律等方面上引入西方的科学精神和研究方法。

王光祈 . 欧洲音乐进化论 . 上海中华书局,1924 年 4 月

《欧洲音乐进化论》是作者在柏林最初几年间所写的几部重要音乐论著之一,据该书"自序"记载,其写作完成于 1923 年 11 月,全书共10 章。

在写作此书的目的上("著书人的最后目的"一节),王光祈指出,如果

要利用西洋科学方法，我们就要首先研究西洋音乐的进化历史。由于希腊、意大利、德国、法国与英国等国在西洋音乐进化中占有重要地位，作者指出，其研究的重点主要是欧洲一些国家的音乐。

该书中主要对欧洲音乐的调式进化史进行了重点论述。作者认为，对于西洋调式发展的研究将对中国的国乐（民族音乐的创作）产生很大影响。另外，与王光祈这一时期的其他重要论著一样，在这本书中他仍然是大量地运用了比较研究的方法，将欧洲国家的音乐进化历史及其在各个时期的形态、成就与中国的相比较。再有，此书中在介绍西洋音乐文化当中规范译名问题方面，提出了三种方式：音译、意译和音意兼译。

王光祈．东西乐制之研究．上海中华书局，1926年1月

《东西乐制之研究》是作者在德国柏林时期所著的一部研究东西方音律体系的专著，1924年12月16日完成，1926年1月由上海中华书局出版，约11.2万字。此书由自序、著者敬白和各编组成。各编的具体内容为：

甲编“乐制概论”

一、音级之分析

二、乐调之组织

三、乐谱之种类

乙编“中国”

一、中国最古之律

二、中国古代定律之法：三分损益法、下生上生法、隔八相生法

三、中国古代算律之法：司马迁计算法、郑康成计算法

四、中国后起之律：汉京房六十律、宋（南北朝）钱乐之三百六十律、宋蔡元定十八律、明朱载堉十二平均律

五、定律器之进步

六、中国乐调之组织：主调与变调、五音调之旋宫法、近世所谓翻七调

七、中国之乐谱

丙编“欧亚非三洲接壤诸国”

一、埃及、亚西利亚、巴比伦、西伯莱

二、印度:印度之调、印度之律、印度之谱

三、亚剌伯、波斯:亚波两国之律、亚波两国之调、亚波两国之谱

丁编“希腊”:希腊古代之律、希腊之音调、希腊之乐谱

一、希腊古代之律

二、希腊之乐调

三、希腊之乐谱

戊编“欧洲中古时代”

一、比昌池(Byzanz)教堂乐制

二、欧洲大陆之乐制

三、欧洲大陆之乐谱:老满(Neuman)符号、拉丁符号、线谱之进化、ut re mi fa sol la 之应用

己编“欧洲近代”

一、协和学之发明:查理罗(Zarlino)之学说、那木(Rameau)之学说、特尔体利(Tartini)之学说

二、欧洲近代乐调之进化:阳调阴调之出处、阳调阴调之旋宫法

三、欧洲近代之律:查理罗十九律、近代流行之十二平均律、梅尔克都(Mercator)五十三律、耶可(Janko)四十一平均律、最近发明之二十四平均律

四、欧洲近代定律之法:八阶定律制、五阶定律制、三阶定律制

五、欧洲近代之乐谱

王光祈 . 音　学 . 上海启智书局,1929 年

这是作者于 1926 年 3 月 17 日在德国柏林写的一篇研究音乐物理学、音乐生理学和音乐心理学的文章,分自序、上篇(从物理上观察)、中篇(从

生理上观察)和下篇(从心理上观察)等部分。

其主旨在文章的"自序"当中阐述得十分清楚,摘录如下:

"我们研究音乐之法约有两种。一系从美术方面着眼,如讲求音乐作品美恶之类是也。一系从科学方面下手,如讨论声音成立原因之类是也。

惟'音乐作品'是含有'民族性'的。换言之,各民族之生活习惯,思想信仰,即各有不同。其所表现于音乐之中者,亦复因而互异。甲民族之乐,乙民族未必能懂。乙民族之乐,丙民族亦未必能懂。此所以今日吾国万事皆欲欧化,而独对于西洋音乐,却始终是不敢承教的。反之,讨论声音成立原因的"音学",则确实含有'国际性'的。换言之,我们若从物理上,生理上及心理上,去研究声音成立传播之道,却是毫无民族界限为梗的。只要彼此所用的科学方法不错,则其结论未有不同的。

西洋近代因科学发达之故,所以音乐方面亦大受其赐。譬如他们因为'物理学'研究得好,所以他们的乐器制造,舞台建筑,皆有相当的进步。因为他们'生理学'研究得好,所以关于歌喉之训练,亦较中国伶人为合理。因为他们'心理学'研究得好,所以对于音之协和关系,皆尝有深切之讲求。至于吾国今日学术,处处皆落人后,实已无可讳言。顾有志之士,无不竟言西洋科学。只可惜所竟言者,尚多囿于'引用科学'一途。而对于一切学术所基之'纯粹科学',则习之者反寥寥。譬如现在柏林大学之物理一科,为世界冠。而中国人在此专习科者则殊不多觏。此异吾国学术界不思树本之一证也。"

王光祈 . 东方民族之音乐 · 自序 . 上海中华书局,1929 年 7 月

此书是作者在德国柏林时期所作,完成于 1926 年 11 月 5 日,1929 年 7 月由上海中华书局出版。

在《东方民族之音乐》的"自序"部分中,作者详尽地阐述了他将东西方音乐的异同进行比较研究,而得出对于东方民族音乐了解的主旨。同

时，作者还强调了在使用比较音乐学研究方法的一些原因及其必要性。此书是当时较早将欧洲人创立不久的比较音乐学的研究方法介绍到中国来的重要文献，同时也是一部较为全面论述东方民族音乐的专著。在这篇“自序”中，作者还提出了“世界三大乐系”（即中国乐系、希腊乐系、波斯阿拉伯乐系）的学说，指出这三种乐系在理论上各有其立足点，因此不仅能够被其他民族接受，而且还对世界产生了影响。

王光祈．中国音乐史．上海中华书局，1934 年

《中国音乐史》一书是作者 1931 年 2 月在德国柏林完成的，1934 年由上海中华书局出版。全书共约 15.5 万字，各章节为：

自序

第一章　编纂本书之原因

第二章　律之起源

第三章　律之进化

第四章　调之进化

第五章　乐谱之进化

第六章　乐器之进化

第七章　乐队之组织

第八章　乐舞之进化

第九章　歌剧之进化

第十章　器乐之进化

这部《中国音乐史》中主要阐述了中国音乐历史各个方面的发展过程。在具体论述上，著者采用了比较音乐学的方法，强调了以实物（古籍）进行史学研究的基本原则。作者在该书的“自序”、第一章“编纂本书之原因”和第二章“律之起源”当中都曾提及，摘录如下：

“至于吾人之所以毅然从事乐史研究者，至少当有下列两种理由：1. 吾

国音乐进化，除律吕一事外，殆难与西洋音乐进化同日而语。……但是若无本国音乐材料（乐理及作品等等），以作彼辈观摩探讨之用，则最多只能造就一位‘西洋音乐家’而已，于国乐前途仍无何等帮助。……。2.……。至于吾国历代史书乐志，类多大谈律吕，空论乐章文辞，不载音乐调子、乐器图画。诚有如明末朱载堉所谓：‘前贤多不留心于此，其以为深者，蝓薄自画，而讨论不来；其以为浅者，鄙俚斯嫌，而润色不出。故于论数目尺寸、声调腔谱处，率删去之。此则史家之通弊也。’”（摘自王光祈《中国音乐史》“自序”）

“第一，本书之作，系欲将整理中国音乐史料之方法，提出讨论。……。第二，本书之作，系欲将中国音乐历史上之各种重要问题至今尚无圆满解决者，一一指出。……第三，余个人年来关于中国音乐历史之零碎工作，著成中文德文者，亦已有若干种。”（摘自王光祈《中国音乐史》第一章“编纂本书之原因”）

“至于我们现在研究中国古代律管问题，‘实物’既不可得，‘推类’又大可不必，故只能专从古籍方面下手，然后再取南洋、南美各处所流传之中国律管，以作旁证。”（摘自王光祈《中国音乐史》第二章“律之起源”）

王光祈．中国音乐史．上海中华书局，1934年9月

这部《中国音乐史》于1931年完成，1934年9月由上海中华书局出版，全书约17.5万字（含图谱），由“自序”和10章42节组成。

这10章42节为：

自序

第一章　编纂此书之原因

第二章　律之起源

第一节　研究方法与根本思想

第二节　由五律进化成七律

第三节　十二律之成立

第四节　黄钟长度与律管算法

第三章　律之进化

第一节　京房进化

第二节　钱乐之三百六十律

第三节　何承天十二平均律

第四节　梁武帝四通十二笛

第五节　刘焯十二等差律

第六节　王朴纯正音阶律

第七节　蔡元定十八律

第八节　朱载堉十二平均律

第九节　清明律吕

第十节　十二平均律与十二部平均律之利弊

第四章　调之进化

第一节　五音调与七音调

第二节　苏袛婆三十五调

第三节　从亚剌伯琵琶以考证苏袛婆琵琶

第四节　燕乐二十八调

第五节　唐燕乐与琵琶

第六节　《燕乐考源》之误点

第七节　南宋七宫十二调

第八节　宋燕乐与觱篥

第九节　起调毕曲问题

第十节　元曲昆曲六宫十一调

第十一节　昆曲与小工笛

第十二节　二簧西皮梆子各调

第五章　乐谱之进化

第一节　律吕字谱与宫商字谱

第二节　工尺谱

第三节　板眼符号

第四节　宋俗字谱

第五节　琴谱

第六节　琵琶谱

第六章　乐器之进化

第一节　敲击乐器

(子)本体发音类:编钟、錞、鉦、云锣、星、特磬、方响、口琴、巴打拉、柷敔、拍板、舂牍、搏拊

(丑)张革产音类:悬鼓、建鼓、雅鼓、鼗、腰鼓、行鼓、龙鼓、杖鼓、蚌札、手鼓、达卜、那葛刺、达卜拉

第二节　吹奏乐器

1. 箫笛类:排箫、箫、篪、笛、龙头笛

2. 喇叭类:大铜角、小铜角

3. 芦哨类:管、胡笳、觱篥、画角、蒙古角、金口角

4. 弹簧类:笙

5. 罐形类:埙

第三节　丝弦乐器

1. 弹琴类:琴、瑟、筝、密穹总、总稿机、琵琶、月琴、丹布拉、三弦、二弦、火不思、塞他尔、喇巴卜

2. 击琴类:喀尔奈、洋琴

3. 拉琴类:奚琴、胡琴、得约总、提琴、四和、哈尔扎克、萨朗济

第七章　乐队之组织

第八章　舞乐之进化

第九章　歌剧之进化

第十章　器乐之进化

该书是作者在中国音乐史学研究方面的两部著作之一（另一部为作者博士论文《论中国古典歌剧》）。在该书的"自序"中，作者写道："本书，十之七八，系个人心得。其余材料则取之于国内时贤著作者十分之一；取之于国外西儒作者亦十分之一。……至于吾人之所以毅然从事乐史研究者，至少当有下列两种理由：1、吾国音乐进化，除律吕一事外，殆难与西洋音乐进化同日而语。但吾人既相信音乐作品与文学作品一样，须建筑于民族性之上，不能强以西乐代庖，则吾人对于国乐产生之道，势不能不特别努力。而最能促成国乐产生者，殆莫过于整理中国乐史。"

在这本书中，作者通过运用进化论的视角、观点和比较音乐学的方法，对中国古代音乐在音律、调、乐谱、乐器、乐队、舞乐、歌剧和器乐等方面的发展加以论述。此外，作者还提出，要在研究当中重视"实证"，强调"实证"与"典籍"互证。文中写道："本来研究古代历史，当以实物为重，典籍次之，推类又次之"（引自第二章"律之起源"第一节"研究方法与根本思想）。在研究方式上，作者并没有采取按年代顺序展开研究与论述，而是以音乐的各个门类为题进行专门的历史研究与论述。这种专题式的音乐史著在当时是很少见的。

刘天华．国乐改进社缘起及社章．新乐潮，1927 年 6 月第 1 卷第 1 号（刊前言 1 页，无页码）

国乐改进社成立于 1927 年 6 月，发起人有 44 人，主要人物有：柯政和、刘天华、吴伯超、萧淑娴、曹安和、徐炳麟、汪颐年、林之棠等。国乐改进社在成立之际即开始筹办自己的刊物《音乐杂志》，但因其第 1 期的出刊时间要比《新乐潮》的晚半年多，所以国乐改进社在成立之时将成立的缘由与社章刊登在《新乐潮》的创刊号上。

《国乐改进社缘起》一文约 1000 字，大致分为三个部分。在第一部分中提出国乐改革的基本宗旨并且强调国乐改进社在普及音乐和提高民众

音乐素质方面的任务。文章指出："一国的文化，也断然不能抄袭些别人的皮毛以算数……也不能死守老法，固执己见就可以算数。必须一方面采取本国固有的精粹，一方面容纳外来的潮流，从东西的调和与合作之中，打出一条新路来。"在第二部分中，针对国乐在当时的现实，强调了国乐改革的必要性。在第三部分中，提出了工作的目标和计划，具体为："1. 对民间音乐家、乐曲、乐谱、古今乐器进行调查，以致不使其在自然中流失；2. 改良记谱法，以便一般人对于国乐的学习；3. 准备建设乐器厂，改良传统乐器，使其的性能更为优化；4. 介绍西乐、效法西乐，目的是使我们的国乐能够尽快地与世界音乐并驾齐驱。"

《国乐改进社社章》共有 8 章 29 条，较重要的有："第一章第二条：本社以改进国乐并谋其普及为宗旨"；"第三章第三条：本社社员不限国界、不论宗教、不别职业，凡有研究国乐之志趣与本社宗旨相合并愿守本社社章者皆为本社社员。"

刘天华．除夕小唱、月夜（二胡独奏曲两首附说明）．音乐杂志（北平·国乐改进社），1928 年 2 月第 1 卷第 2 期

这篇文章后被收入《刘天华全集》第 183—184 页。《除夕小唱》与《月夜》是刘天华自 1915 年至 1928 年间陆续创作的二胡曲中的两首作品。1928 年初，北平国乐改进社的《音乐杂志》创刊。作为该刊物的主办者之一，刘天华经常将自己的器乐、文字作品在《音乐杂志》上刊登、发表，这两首作品的说明即是其中之一。在《除夕小唱、月夜（二胡独奏曲两首附说明）》当中，曲作者论述了二胡以及由这一乐器引发的对于民族器乐的认识与看法。他指出，今天有人鄙视民族乐器，认为它们是陈旧的、淫荡的、是不能登上大雅之堂的，殊不知很多乐器都是源于外域，而且，其音乐表演成功与否，取决于演奏家对于音乐作品内涵的表现是否完全，以及对演奏技巧的掌握是否熟练。这样来看，民族乐器（胡琴）是完全能够做到表现

人的“七情”并能够登上大雅之堂的。

赵元任．新诗歌集·谱头语．上海:商务印书馆,1928年6月(正文前无页码)

《新诗歌集》是赵元任于1928年6月发表的一部个人歌曲专集,由商务印书馆出版发行。在这本歌曲集中共收录了他自1922年至1927年期间创作的14首歌曲:《他》(1922年)、《小诗》(1922年)、《过印度洋》(1922年)、《卖布谣》(1922年)、《秋钟》(1922年)、《劳动歌》(1922年)、《织布》(1925年)、《上山》(1926年)、《也是微云》(1926年)、《教我如何不想他》(1926年)、《茶花女中的饮酒歌》(1926年)、《听雨》(1927年)、《瓶花》(1927年)、《海韵》(1927年)。

在这本歌曲集的正文之前,赵元任撰写了一篇“谱头语”,主要介绍所收录作品的基本风格与特点。在这篇“谱头语”中,赵元任写道:“这个集子里的歌的路索是Schubert,Schumann的艺术(art song)歌的那一派的东西,是给一般的好乐的人唱奏的,也可以作为高等音乐教材之用,……。”在特点上,赵元任介绍道:“里头的歌大半是独唱的歌,就是《劳动歌》一曲,合唱起来较热闹一点,还有《海韵》是特为写作男女唱团跟一个soprano solo合唱的歌。这些歌,无论男女都可以唱。至于选调(key)上头,因为中国的乐谱市场上怕没有能支持两三种嗓子(高、中、低)的力量,所以取了中部的音高为标准。”

赵元任．新诗歌集·序．上海:商务印书馆,1928年6月:第1—16页

《新诗歌集》是赵元任的一部个人歌曲专集,共收集了曲作者的14首声乐作品,1928年由商务印书馆出版发行。《新诗歌集》“序”实际上是一篇独立的文章,专门论述歌曲创作、歌曲演唱、中西音乐(音阶、曲式等)比

较，以及个人创作经验，近1万字。文章在这部歌曲集中占很多的篇幅，共分5个部分：1. 吟跟唱；2. 诗跟歌；3. “国乐”跟“西乐”；4. 本集的音乐；5. 尾声。

在第一部分“吟跟唱”和第二部分“诗跟歌”当中，作者主要论述了中外历史上的歌曲演唱，以及自己在歌曲创作中对于旋律写作和词曲结合的体会与经验。第三部分“‘国乐’跟‘西乐’”可以说是整个《新诗歌集》“序”的中心。赵元任在这里指出，如果要比较中西音乐的异同，主要要弄清楚两者之间哪一部分是差异的不同，哪一部分是不及的不同。赵元任认为，中西音乐相同的地方主要在音阶、节奏、曲式（程式）的形式上。而不同的地方是：1. 在演唱、演奏的方式上，中国“贵乎快而圆”，外国“贵乎清而准”，这是在“滋味”上的不同；2. 中国音乐虽有七声音阶，但还是多用五声，这与西乐相比是“风味”上的不同；3. 中西乐器发音不同。对于这些“同与不同”，赵元任认为，在学习外国音乐当中不能全盘否定中国音乐，而是应该在学习当中加入自己以及本民族的“风味”。

在第四部分“本集的音乐”中，赵元任主要论述了中国歌曲写作中如何认识和运用和声，如何通过使用滑音来增强“中国风味”。在第五部分“尾声”中，赵元任希望广大读者能够接受这本书。

赵元任．新诗歌集·歌注．上海：商务印书馆，1928年6月：第60—66页

《新诗歌集》是赵元任的一部个人歌曲专集，共收集了曲作者的14首声乐作品，1928年由商务印书馆出版发行。这篇“歌注”是曲作者附在该《新诗歌集》后面的一篇对于正文14首歌曲在创作和演唱上的说明，约1500字。

对于第1首歌曲《他》，“歌注”中指出此曲的风格是一首像舒伯特式的歌曲；对于第2首歌曲《小诗》，曲作者指出无论是在歌唱还是在伴奏上都不能呆板；第3首歌曲《过印度洋》是完全属于“西洋派”风格；第4首歌

曲《卖布谣》是一首可以用普通话和无锡话来演唱的歌曲；第5首歌曲《织布》是一首速度上与劳动节奏相符的歌曲；第6首《听雨》和第7首《秋钟》是两首短小的抒情歌曲；对于第8首《劳动歌》和第9首《上山》的歌词，作者根据歌曲创作（实际是指演唱）的需要做了一些调整。第10首歌曲《也是微云》在演唱上运用一些时紧时松的方法，追求抒情性而力戒呆板。第11首歌曲《教我如何不想他》则是一首完全“中国派”的歌曲，其中出现三次“教我如何不想他”，是“有点西皮原板过门的末几字”（尺六工四上尺上）；第12首歌曲《茶花女中的饮酒歌》是一首速度稍快的歌曲；第13首歌曲《瓶花》是一首具有现代风格的歌曲；第14首歌曲《海韵》是一部男女声合唱与女高音独唱的作品，每段唱法都要与内容相结合，合唱与独唱要互相配合。

赵元任．黄自的音乐．大公报·副刊（香港），1939年5月

文章后刊登于《中国音乐》1987年第3期第6页。

全文约2000字。作者叙述了从第一次看到黄自在美国耶鲁大学音乐系创作的《怀旧》总谱，到1936年在南京听黄自作品音乐会期间的一些事。文章中论述了黄自在音乐创作上的一些特点；1. 旋律流畅自然；2. 节奏变化十分丰富，活泼中显得稳重；3. 对歌词的处理十分细致，轻重缓急十分得当；4. 和声与对位非常朴实规范。

青主．作曲与填词．乐艺，1930年4月第1卷第1号第58—68页

《作曲与填词》是一篇论述歌曲创作中如何处理词与曲的关系问题的文章，共8000余字。在文章当中，论述始终没有离开词与曲的关系，然而从论证的角度上却分别以对于歌曲创作的认识和具体创作等方面申明了“在歌曲创作中音乐才是最为重要的”主旨。

对于中国传统歌曲写作中的依曲填词,青主是持坚决否定的态度的。他认为这种创作根本就不是什么真正意义上的创作。而对于时下“新派”乐歌作曲法的提倡者主张以歌词为主、音乐为辅,青主认为这无疑就是一种倒退。他指出:“对于词中的声韵,怎样去轻读重读是很重要的,不同的处理就会有不同的效果。而对于我们中国人,中国的作曲的人,历来对于声韵和如何去读字句的轻重都存在着很多毛病,不被注意,又不愿意被注意,结果,没有搞懂就动手填词,而脱离了声韵和字句轻重的填词,不就是倒退么?”

在具体创作上,青主指出,要想搞懂乐歌的创作,首先应该搞懂朗诵的问题:“你不懂的朗诵,你便根本不能够成为一个新派的乐歌作曲家,因为新派的乐歌作曲家,离开了朗诵,尤其是正确的论理的辞句的轻重,便完全没有创作唱音的可能。”

青主 . 论民歌 . 乐艺,1930 年 10 月第 1 卷第 3 号第 53—56 页

全文约 1200 字。在这篇文章中,作者论述了最初的民歌其实就是自然吟唱的声音,后经诗人与乐者不断提炼才形成我们今天传唱的歌曲,也就是所谓的民歌。作者指出,对于歌者来说,不要以诗的标准来看待民歌中的歌词,因为有很多民歌的歌词本身存在一些词句上的问题。对于将外国民歌的旋律填上中国歌词的作法,被作者称之为“驴头不对马嘴”。作者认为这不是一种值得去做的尝试。对于有人认为外国民歌中“有些是失之太淫”的提法,作者也给予了驳斥。他认为这种提法实在是有些“无理取闹”,因为民歌大多数都是表现爱的,而爱是神圣的,绝非是淫秽的。在论及民歌创作的问题上,作者认为要深入生活,多听多记。他还提出民歌的民族性特点是最为关键的问题,作曲者切不可只承认一种风格的民歌而否定另一种,即使是黑人的民歌我们也要承认,也应该拿来唱。

青主.音乐通论.上海:商务印书馆,1936年10月

该书完成于1930年6月,同年10月由上海商务印书馆作为百科小丛书《万有文库》其中之一正式出版。

《音乐通论》是20世纪30年代中国比较系统论述音乐美学基本理论方面难得的读物。该书共分7章,即:1.什么是音乐;2.音乐的艺术;3.音乐的原素;4.音乐的分类;5.音乐的艺人;6.音乐的功能;7.音乐的教育。全书约7万字。

首先值得关注的是,作者在"引言"中阐述了鲜明的反封建、反传统的写书宗旨。他强调"音乐是一种独立的艺术",它不是"礼的附庸"、"道的工具",不是像过去那样可以由无所不包的"文人包办",也不是"离不开声韵的诗的附庸"。作者认为必须首先将上述旧有的传统观念统统打破,才能使音乐获得它自己的"独立的生命",才能使音乐真正从过去长期文人包办,归到音乐家手中。在当时,我国正处在民主革命斗争不断深入的阶段,青主敢于那样旗帜鲜明地反对封建传统观念的束缚,这种精神是非常可贵的。青主对音乐艺术的核心美学观点,即他在自己另一部著述《乐话》中反复强调的:"音乐是上界的语言"。这里所说的"上界",就是人们的内心世界、即所谓:"灵魂""灵界"。作者认为音乐是各门艺术中真正超越民族语义的、为各国人民所共通的"灵魂的语言";是一种"描写灵魂状态的形象艺术"。从基本哲学观念讲,青主不仅承认客观物质的存在,还将它看成是推动人们内心做出反应的原动力,而且,他更强调精神世界对艺术、音乐创造的重要性。

此外,青主还提出了艺术、音乐的"虚伪性"的问题。他写到:"所谓尽真、尽善、尽美云云,亦不过是说它能够令人相信它是尽真、尽善、尽美。……我们之所谓音乐的艺术,乃是用来抵抗自然界的、能够令人相信它是尽真、尽善、尽美的一种灵魂的语言。"他所提到的"虚伪"并非是"虚假"的意思,而是

指并非自然客观的需要人们去进行创造的、精神的产物。他以音乐的基础——乐音(包括以人创造的乐器所演奏的音响)加以说明,具有一定的说服力。虽然青主强调音乐内容具有一种非语义性的特性,但他还是明确表明:“不论怎么样的一篇音乐作品,都有它的内容,它的内容虽然不比一篇文学作品的内容这样确实,但是我们决不可以把它说到渺渺茫茫,由无定说到不可以把它说定。”所以,尽管青主对音乐艺术说了很多容易让人误解的话:“音乐是上界的语言”、“音乐艺术的虚伪性”、“音乐不是礼的附庸”等,但他不仅不否定音乐作品具有其特定的内容,还宣传音乐具有影响人们灵魂的社会功能,特别是有教育人思想情感的作用。他曾明确说:“我们知道音乐是有它那种最实在的功能,那么,我们不是很应该即知即行,把音乐当作我们的最高的宗教,用来促进我们的人生吗?”

对许多现象的认识和见解,在《音乐通论》的其他几章的论述中,他总是力求辩证地考虑事物所包含的各个方面,反对片面走极端。例如,作者一方面非常强调音乐艺术的个人独创性,强调艺术家的天分,另一方面也批评了西方现代音乐中出现过分追求个人创作上的猎奇,过分强调创作思维往抽象性方向的发展。作者虽然反复强调音乐在表现人的精神、情感上的作用,但也不忽略音乐艺术方面的各种技法运用中客观存在的数理关系。他主张音乐艺术与诗艺的结合,主张情感与理论技巧的辩证关系,但不赞成单纯过分地对某一部分片面强调和追求。如作者在《音乐通论》中对印象派音乐家对和声色彩的片面追求,对斯特拉文斯基对节奏因素的片面追求持怀疑态度。由此可见,青主的《音乐通论》是我国早期一本比较难得的、美学性的音乐理论读物。作者在书中阐述的许多观点尽管存在一定的历史的局限性,但具有历史的合理性。

青主.给国内一般朋友一封开公的信.乐艺,1931年1月1日第1卷第4号第73—79页

这是一篇对音乐(包括中西音乐)的认识,以及音乐与情趣、修养、审

美等关系问题的文章，约6000字。

作者指出，对于中外音乐我们不应该有某种私人成见，认为国外的音乐如何好，中国的音乐就如何不好。他认为，中国音乐虽然像"黄脸婆"，但毕竟是我们自己的。而对于西洋音乐，那是全世界的音乐，并非要把它们看成是欧洲所有的。

青主．论中国的音乐——给上海交响乐团指挥 Mario paci 一封公开的信．乐艺，1931年4月第1卷第5号第1—11页

全文约3000字。文章是作者写给上海交响乐团指挥马里奥·帕奇（Mario paci）的一封公开信。在此之前，作者曾与马里奥·帕奇当面讨论过一些问题。在这封信中，作者将当时讨论的问题重新提出，一方面希望能和马里奥·帕奇再议；另一方面也希望能为读者广开研究与思索的视角。

在这封公开信中论及的问题有：中国乐器改造的问题；西乐东进的区域界定；马里奥·帕奇对中国音乐创作与歌唱艺术的看法与认识的问题。虽然作者在前几项与马里奥·帕奇的观点基本上是一致的，但是就马里奥·帕奇对中国歌唱的看法，作者提出了不同意见。马里奥·帕奇认为中国根本无良好的歌唱人才，青主则认为恰恰相反，中外歌者除了在歌词发音上存在差别之外，其他均一样。

青主．给赵元任先生一封公开的信．乐艺，1931年4月第1卷第5号第78—82页

全文约5000字。这篇文章是作者对于赵元任在《乐艺》上发表的《介绍乐艺的乐》中说法的探讨，为公开观点，作者以公开信的形式发表此文，在歌曲写作、外国歌曲的译词等方面提出与赵元任不同的见解。

在歌曲写作上，作者认为重要的是要给予每一个音以意义，如果只拿

一些和音来敷衍、搪塞，那还是不能称为作曲。在外国歌曲译词的问题上，作者不同意赵元任提出的完全依照外文原文演唱的观点，而是主张将其译成中文，理由是：这样做听众能理解歌词的内容。

青主．反动的音乐？ 音乐杂志（上海国立音乐专科学校音乐艺文社），1934年1月第1卷第1期第35—37页

全文约2000字。文章中主要论述的是音乐作品本体属性的问题，即音乐作品在此一时彼一时的情况下如何去界定它是进步的还是反动的，就此展开，进一步论述了不断创新的理念。作者认为，音乐是进化的，是很有革新可能的，就像德国作曲家瓦格纳的音乐创作一样，敢于“另起炉灶”，开创新路子。作者指出：“大凡人世不论哪一类的革新事业，开头都是得不到人们的好评的，但是人世不论哪一类运动，只要它够得上运动这两个字，经过相当期间之后，它亦总可以把它的权威树立起来。”

黄自．西洋音乐进化史的鸟瞰．乐艺（上海国立音乐专科学校乐艺社），1930年7月第1卷第2号第1—8页

《西洋音乐进化史的鸟瞰》是一篇未完成的文章，在其刊登之后，《乐艺》有到终刊都中未见续文。《乐艺》在这一期上刊登了这篇文章的主要部分。全文约5000字。

该文是一篇简述欧洲音乐发展史的论述性文章，十分简洁，共分导语、上古期（自远古至纪元后9世纪）、中古期（自纪元后9世纪至17世纪）、近代期（自17世纪至当时）等部分。在文章的论述中，作者以西洋音乐的发展为脉络，阐述了艺术反映生活的论点。

此文的特色之一：对西方音乐的时代划分，从整体轮廓上分切出几个

大的时段进行论述。特色之二:文章中尽管自称"鸟瞰",但对于整个西洋音乐史的通观和对于具体问题做的细致描述还是十分清晰的。

黄自. 乐评丛话 . 音乐杂志(上海国立音乐专科学校音乐艺文社),1934 年 4 月第 1 卷第 2 期第 27—28 页

全文约 4500 字。这是一篇论述音乐评论作用、目的和意义的文章。作者通过这篇文章表述了音乐评论在人们的现实生活中比比皆是,外国如此,中国也如此。

作者认为,音乐评论家的眼光应该放得长远些,不能保守,绝不能目光如豆。

聂耳 . 中国歌舞短论 . 电影艺术,1932 年 7 月 22 日第 3 期第 48 页

此文是聂耳对于 30 年代初期中国歌舞的创作进行评论的一篇重要文章,写于 1932 年 7 月 13 日,约 650 字。

在这篇文章中,聂耳对黎锦晖创作的歌舞剧做出评价。他认为,社会现实当中贫富差距悬殊,但其歌舞创作中对此并没有真实地反映,这一时期歌舞的表现是"香艳肉感,热情流露,这便是十几年来的所谓歌舞的成绩。"而且,聂耳还提到,这种脱离社会现实的"为歌舞而歌舞",是称不上"艺术"的。文章中指出:"贫富的悬殊,由斗争中找到社会的进步,这事实,谁也不能掩护。嗳哟哟!亲爱的创办歌舞的鼻祖哟!你不要以为你有反封建的意识变异为满足!你不听见这地球上,有着无穷的一群人在你的周围呐喊,狂呼!你要向那群众深入,在这里面,你将有新鲜的材料,创造出新鲜的艺术。喂!努力!那条才是时代的大路!"

聂耳．一年来之中国音乐．申报，1935年1月6日第83—87页

这篇文章中主要对1934年中国音乐在电影、播音、音乐会、出版、论争和在未来的发展等方面进行了评论。全文约4400字。

在电影音乐的创作上，文章中认为这是1934年中国音乐最有成绩的一部分，很多出色的电影插曲在这一年拍摄的电影中出现，如：《渔光曲》、《毕业歌》、《大路歌》、《开路先锋歌》、《凤阳歌》、《燕燕歌》、《飞花歌》、《牧羊歌》等插曲在当年都产生了很大的影响，之所以这些插曲能够脍炙人口，广为流传，主要是它们都反映了现实。

在播音（音乐配音）方面，作者认为目前除了一些弹词家、申曲家和歌唱女郎外，存在着浅薄、幼稚和没有价值等现象：其音乐内容大多陈旧而有害，一些播音小姐连声乐、韵律和拍子都不懂，竟然就敢在电台里面唱。在这种情况下，播音界里面的音乐已经不复存在了。

在音乐会方面，作者认为在1934年期间，由国立音专、工部局乐队、大同乐会、百代公司以及其他地区组织的音乐会很多，一年内举办了几季的音乐会。对于演出的音乐作品，文章中的评介是一些好，一些不好。好的是贺绿汀的《牧童短笛》等器乐作品、一些创作的歌曲（如：《大路歌》、《毕业歌》，还有《扬子江暴风雨》中的一些歌曲）通过歌者在音乐会中演唱得到广大听众的赞誉，一些外国的音乐作品也在音乐会上演出；不好的是一些音乐会演出作品不是旋律单调，缺少和声，就是演奏技术未臻熟练、乐器欠佳。

在音乐出版方面，1934年出版了十余种歌曲集，其中收入新作品约三四百首，作者认为，这在当时是十分令人高兴的。不过，作者又指出，在音乐出版上还是存在着一些问题，主要是音乐理论的出版物很少，有价值的音乐典籍出版物也很少。

在论争方面，文章中提及1934年10月间出现的在张汀石和吕骥之间

展开的音乐复古与反映现实的讨论。对于这次论争，文章中感叹其没有得到较好的展开，最后不了了之。

对于音乐的前途展望，作者认为1934年的中国音乐界虽不曾有过丰美的收获，但其光明的前途是已经预示了的，“新音乐的新芽将不断成长，而流行俗曲已不可避免地快要走到穷途末路了。”

黎锦晖．葡萄仙子·编辑本意．中华书局，1923年2月

《葡萄仙子》是黎锦晖创作的一部独幕八场儿童歌舞剧本。1923年2月由上海中华书局出版。在这本书中，作者撰写了《编辑本意》一文。全文约800字。

文中，作者共列出了六条说明，借以对此剧在创作和排演上进行了一定的论述。这六条说明是：“1.知的方面。此剧是一种对于‘自然’的表演，这个‘自然’是指雪、雨、太阳、风、露与植物（葡萄）的关系；也包括植物（葡萄）的发芽、发叶、开花、结果；还包括对于某种植物（葡萄）需要的动物，如鸟、兽、虫的描写。2.美的方面。此剧的音乐（歌曲）是改编而成的。这些音乐的改编主要是为了切合儿童的心理，其中在舞蹈性和表情性上也有包括。3.情的方面。此剧注重亲情、仁慈、礼让、快乐的性态或情绪，没有怨恨、悲伤、争斗和欺凌的色彩。4.此剧在排演上应分段进行，但要注意八场戏是一气呵成的。5.本书是准备提供给第一次排演本剧时所应该在剧本大意、音乐歌唱、场景布置等方面予以参照的。6.本剧是用国语演唱的，不应该用方言来演唱。”

冼星海．民歌与中国新兴音乐．中国文化，1940年1月第1期创刊号第78—84页

此文最早为作者于1939年11月16日写的《民歌研究》，后经作者改

写在《中国文化》上发表，约6500字。文章分“从音乐观点上来看民歌”、“研究民歌与创作新民歌的方法”与“民歌研究与中国新音乐前途”三个部分。

在第一部分“从音乐观点上来看民歌”当中，作者提出研究民歌首先应从民歌歌词的特点上入手：一、看其现实性；二、看其形象化；三、看其口语化。其次是曲调的特点。作者指出，中国民歌曲调大都优美平和，节奏也多是中速或稍慢，音乐的表达极少激烈雄壮，民间的打击乐器都是独立的，例如锣、鼓、板、钹等。但是中国民歌的旋律又是最丰富而且热情的，比世界上任何国家的都有趣，只是因为没有科学方法，所以成了单调的、平淡的。在节奏方面，中国民歌主要是从民间戏曲中吸收了许多因素，形成了板眼式的特点；在音阶方面，中国民歌以五声为主，与欧洲的五声音阶相比另有一种韵味；在和声方面，外国音乐的和声自唐代就已传入中国，比如琵琶演奏中的和声，但是由于当时社会环境的影响，不受重视，这就等于中国没有和声了；在曲调的形式上，中国民歌曲式很特别，不像外国的一段体、二段体、序曲、组曲、奏鸣曲、交响乐的曲式那样，在世界上是独一无二的。

在第二部分“研究民歌与创作新民歌的方法”中，作者提出了研究的六种方法和七条建议：

“方法一：深入民间，广泛搜集，体验生活，精确记录；方法二：广采音响，多多参与，态度谦逊，吃苦耐劳；方法三：分门别类，科学整理；方法四：配上和声，加入对位，请其欣赏，尽己责任；方法五：词曲并重，不偏一方；方法六：带及戏曲，旁涉说唱，迁至诗词，顾其文学。

建议一：吸收民间旋律，创立全新作品；建议二：纳入对位方法，突破单调平面；建议三：挖掘语言特征，创作代表作品；建议四：参考国外民歌，吸收进步技巧；建议五：吸收自己传统、输入新鲜内容；建议六：集体参与创作，以应庞大范围；建议七：常演唱，常旅行，多传播，多吸收。”

在第三部分“民歌研究与中国新音乐前途”中，作者指出，抗战时期的民歌研究是十分有意义的，因为民歌的对象是工农劳苦大众，音乐既从他

们中产生,又应对他们有教育和组织的作用。音乐的作用能配合现阶段战争的需要,才会彻底地具有斗争性、政治性、教育性和现实性。作者列举了大量自1935年以来创作的带有民族音乐风格的作品,并对其中的一些作品进行了分析。这些分析包括创作的大众化、中国旋律风格、歌曲的民族化语言(歌词)及对于西洋歌曲的借鉴等。

在内容上,文章中所选的作品大多都是表现民族解放斗争的,作者对此总结,我们的民歌研究(创作研究)要配合整个政治和社会的基础,真实而生动地反映大众的生活和语言,建立起真正的中国新音乐。

马思聪 . 童年追想曲 . 居高声自远—马思聪,百花文艺出版社,2000年1月:第1—7页

此文大约作于1935年。作者在其中介绍了自己学习音乐的历程——自最初涉足音乐直至到法国巴黎学习音乐的经过。全文约4000字。

在文章的开始部分,作者简要介绍了自己幼年时期在家乡聆听外祖母的留声机,八岁开始在风琴上弹奏中国音调,1923年第一次接触小提琴,而后走上了音乐之路。

初到法国巴黎留学时,作者才十二岁,先后随五位法国老师学习小提琴。在演奏技巧上、音乐表现上,这些老师都对作者有很大的影响。其间,作者还对作曲十分感兴趣,创作了小提琴曲《楚霸王乌江自刎》和《月之悲哀》等作品。其后,作者以优异的成绩考入了法国曩西音乐院,但后来作者因对该学校的教学水平不满意,放弃了在曩西音乐院的学习,回到巴黎随巴黎国立歌剧院的小提琴演奏家奥别多菲尔(Oberdoerffer)学习小提琴。他第一次上课就演奏了西班牙交响曲《拉罗》(小提琴曲)。为此,他的老师给予他很高的评价。在这一阶段,作者在小提琴演奏技术上存在的一些问题得到了较好的解决,其主要的是指尖按弦和弓法的问题。对于奥别多菲尔的评价,作者认为此人是作者到法国三年以来最好的老师,作者

讲:"我永远感谢奥别多菲尔先生,我所得的东西,无论直接或间接,多由他所赐"。但是,后来作者的脖子上长了一个瘤子,被医生强迫停止拉琴。停课期间,马思聪到法国的贝尔克(Berck)海滨疗养了九个月。其间,作者又学习演奏了钢琴并看了许多文学名著。这对作者其后的艺术生涯有一定的影响。病愈后作者回到了巴黎,继续随奥别多菲尔学习小提琴。在这段时间里,作者还随毕能蓬(Binenbaum)先生学习作曲。作者指出自己在毕能蓬教授的作曲课学习中受益匪浅。

冼星海.我学习音乐的经过.中国青年,1940年6月15日第2卷第3期第96—108页

此文是作者应李凌之约而写,约1.2万字。文章发表后,在《新音乐》(重庆:新音乐社)1940年9月第2卷第3期上转载,建国后又被收入作者文集《我学习音乐的经过》(人民音乐出版社1980年出版)。

此文作于1940年3月21日。此为作者在延安鲁艺的时期。从文章的行文和用语上来看,此文是写给友人的一封信,但实际上却是一篇论及作者自身艺术经历的自传性文章。全文约1.2万字。

文章是从1929年离开祖国至巴黎学习时期开始写起。当时,作者初到巴黎,经马思聪介绍,随马思聪的老师奥别多费尔教授学习小提琴,之后又随巴黎音乐学院的路爱日·加龙教授学习和声、对位、赋格,同时随巴黎唱歌学校的丹蒂教授学习作曲,随昂古特和拉贝等老师学习作曲与指挥。这一时期作者还未入巴黎音乐学院,生活上十分穷困,经常是食无着落,居无定所,因此只能边学习边打工,有时甚至上街演奏讨钱。作者写道:"我曾经做过各种各样的杂役,像餐馆跑堂、理发店杂役、做过西崽(boy)、做过看守电话的佣人和其他被人看作下贱的跑腿。"其后由于结识了巴黎音乐学院的作曲家普罗·刁客教授等人,并得到他们的帮助,生活才开始好转。此时作者已加入"国际工会",了解到祖国东北的沦陷和自然灾害的

情况,创作了器乐曲《索纳塔》(小提琴与钢琴)、《风》(三重奏)、《游子吟》和《中国古诗》等作品。

在考入巴黎音乐学院高级作曲班之后,作者生活仍然十分困难。由于当时的中国政府不给予丝毫资助,他只好靠老师和学校的帮助才完成学业。1935年毕业后,作者做了一次欧洲旅行,之后就迫不及待地回国了。

回国后,他先到上海,创作了《我们要抵抗》、《战歌》、《救国进行曲》等歌曲。1936年,上海工部局乐队起初答应为作者开作品音乐会。此事几经准备,后因工部局与其乐队负责人不同意而夭折。这一时期作者的工作和生活是不稳定的。对此,文中写道:"我对于中国的新音乐运动是热心的,我应了当时的救亡歌曲运动者的要求,义务地给他们那些干部教作曲、指挥等。我也常常到各界的歌咏队或班里教歌。所以这个时期虽然失业,倒也不寂寞。……我不断地写作,我得到许多同胞的帮助、鼓励、批评,也遭受了检查、限制、排斥。"不久,新华影片公司聘请作者为音乐部门的负责人。在任期间,作者创作了《搬夫曲》、《夜半歌声》、《热血》、《黄河之恋》、《拉犁歌》、《小孤女》、《潇湘夜雨》、《青年进行曲》等电影插曲。

"八·一三"抗战爆发后,作者参加了洪深兄弟领导的上海演剧二队,离开上海赴全国各地进行抗日宣传。在武汉,作者与张曙等人举办了多场抗日歌咏大会,创作了《保卫武汉》、《五一工人歌》、《新中国》、《祖国的孩子们》、《游击军》、《华北农民歌》、《当兵歌》、《我们的队伍向前走》等歌曲。在这一时期,作者应军事委员会政治部第三厅的邀请前去工作。由于感觉到那里的工作作风十分堕落,其用人和政策上很难使自身发挥作用,他开始考虑到延安去。此时恰巧延安鲁艺两次致电邀请作者去工作,1938年,他决定去延安。

作者到延安后,延安鲁艺给予他很多照顾。除了在鲁艺教授音乐课之外,作者还有很多时间从事创作与研究,因此,他在这一时期创作了《民族交响乐》、《军民生产曲》、《生产大合唱》、《黄河大合唱》、《九一八大合唱》等一批大型的作品。作者提到,虽然《黄河大合唱》当时在延安十分受欢

迎，每逢重要场合都要演出，但是延安的青年人却对这个作品提出了很多意见。作者对这些意见做了总结，并对此作品进行了修改。同时，延安提倡的“文化抗战”方针也给作者以很大的启示。而在这一方针下提出的文艺批评，使作者经常学习社会科学理论，从中找出“答案”，思想上得到了改造，进而能够和工农群众的情感联系起来。

马思聪．致徐迟．大公报（桂林版），1942年8月29日（后刊载于百花文艺出版社2000年出版的《居高声自远——马思聪》一书第146—152页）

本文约1700字，是马思聪写给徐迟关于音乐问题的两封公开信中的一封。徐迟是著名的诗人、作家，四十年代在重庆成为马思聪一家的知交。此人热情地向外界宣传马思聪的音乐创作，帮助马思聪组织小提琴独奏音乐会，还经常以写信的方式与马思聪探讨新音乐的问题。此信就是马思聪在1942年5月26日写给徐迟的一封复信，于1942年8月29日在《大公报》上刊登。

作者在这封信中涉及到较为广泛的音乐问题，其中包括音乐的表现功能、标题与非标题音乐、舞蹈与歌剧、音乐的世界性与国民性（民族性）等问题。

马思聪．创作的经验．新音乐（桂林：新音乐社），1942年11月第5卷第1期（该文后又在1946年10月第3卷第1期《音乐艺术》上转载）

此文中，马思聪叙述了自己在法国留学期间学习音乐创作，以及回国后从事创作实践的经验。文章于1942年11月在《新音乐》第5卷第1期上发表。全文约3000字。

文章中写到:“我经历过失败者从地上爬起来的劳苦。……我的错误,是以‘新’去衡量一切作品,并没有从‘真’去理解艺术。”当时作者认为:(中国民族民间音乐)“都已丧失了创造力,已是陈旧的、过去的东西,而且有一天会淹没的东西”、“旧的过去了,旧的算什么?旧的不能存在。”在到法国留学之后,由于接触到了德彪西、斯特拉文斯基等人的音乐作品,作者对于新技法更加爱好,更加喜欢,产生了“求新”和隔绝“过去”的思想,一度认为:“贝多芬、莫扎特、修曼(舒曼)、孟特尔逊(门德尔松)全都是过去了。……我们的时代是我们的,……”。在这种思想的指导下,作者放弃了对“前一时代的艺术精华”的研究,而代之以“极力去接受一切近代的作品”,并“暗地从我所爱好的作品去研究和声与作曲的方法。”但是,作者在音乐创作上却深深地陷入了迷茫之中。他写道:“我的视野扩大了,而我的理解也就纷乱起来,渐渐离开先前简单地、纯粹地以‘爱’去理解的境地。”

作者在文章中记述了他在法国留学期间,他的法国作曲老师毕能蓬所给予他在音乐创作上的指导、帮助和对他产生的影响。对于作者而言,毕能蓬“以一个年长者的朋友的态度”潜移默化地影响着他。这位老师对作者说:“今日的许多作曲家以为可以与过去断绝关系,创作今日的东西,我想这是错误的,一部音乐史是一条完整的链,不能脱节的。……今日的作曲家,应向过去的作品学习许多东西。”毕能蓬的这些教诲对马思聪的影响是很大的。在与毕能蓬的交谈中,作者重新认识了贝多芬、舒伯特、门德尔松这些伟大的作曲家,并且从对于他们的研究当中发现了创作技巧上的许多“奥妙”。正是由于受毕能蓬的教诲,使得作者在创作思想上产生了一个根本性的转变,即从求“新”转向了求“真”。作者指出:“没有他(毕能蓬),我或许会走上虚浮的道路,徘徊在不成熟、不完整的歧途,或者要浪费很大的气力与精神去寻一条确切的路。”

回国之后,作者广泛地接触了民族民间音乐。1937 年,作者根据绥远民歌创作了《第一小提琴回旋曲》和《内蒙组曲》两部作品。通过创作这两

部作品，作者不仅“获得了处理民歌的经验”，而且确立了音乐创作的目标：“从这两曲起，我开始进入利用民歌来创作的新途。……（因为）民歌给我的影响是它底本质、色彩、特点至独特的风格，而我则以之纳入某一种曲式里头，以和声及作曲技巧去处理它。”作者称这两部作品是“民歌与我相互影响成就了音乐的创作”。

对于确立音乐创作的方向与目标，如何看待其中出现的问题以及自己由于这些问题而走的弯路，作者在这篇文章中都十分坦诚地进行了剖析。对于借鉴他人的经验，作者指出：“一个音乐创作者都自己有自己的创作经验，自己的经验其实就是最宝贵的。每个人都只能用自己的足去跑自己所要跑的道路，跑对了呢？跑错了呢？都是完全必要的。无论跑的路是多么错，结果还会跑回自己必跑的路，跑错的路也会成为供给最宝贵的经验的道路。”

吕骥．中国新音乐的展望．光明，1936 年 8 月 10 日第 1 卷第 5 号

全文约 4800 字。这是一篇对新音乐运动在形成、现状和发展上进行阶段性评价的文章。作者力图通过文章中的论述，说明新音乐运动对当时整个中国社会的影响与作用，同时，作者结合国防音乐的建设对新音乐运动提出了发展的目标。

作者指出，新音乐运动是在号召中国音乐从享乐的、消遣的、麻醉的“原野”走入进步群众的精神文化生活基础上逐步出现的。《大路》、《桃李劫》、《风云儿女》和《新女性》等进步电影中的歌曲，注入了健强与活泼的气质，加速了新音乐运动成长，形成了一个极大的飞跃。但是在“九一八”和“一二八”事变后，新音乐运动曾一度消沉，主要是我们的艺术家迷失了方向，只沉醉于对音乐、对社会的表面理解，远离了群众，远离了生活，创作变得狭隘了，因此也就落在了时代的后面。当时的歌曲中很多歌词都不是口语化的，不易听懂，而作曲家也不从歌词上真正去寻找一种新的表现方

法，仍然是拿旧有的技巧和传统的手法去从事创作，因此他们的创作也就受到限制。然而，新音乐毕竟不是为了抒发个人的情感而创作的，更不是凭什么个人的神秘灵感而唱出的上界语言，而是作为争取大众解放的武器，具有表现、反映大众生活的使命。在这种状况下，新音乐必将走出狭义民族主义的小圈子，进入社会各阶层的群众生活中去获得无限的新题材。作者认为，像《打砖歌》、《打桩歌》、《码头工人歌》、《打长江》、《义勇军进行曲》、《搬夫歌》、《渔光曲》等歌曲的出现，不仅是各种生活的正确写照，还把对生活的要求通过歌唱家传达给广大听众。而且一些反映民族解放的歌曲创作，如：《一二八纪念歌》、《三八妇女节歌》、《三一八纪念歌》、《救亡进行曲》、《民族解放歌》、《战歌》等，都明确地给人民群众指明了一条斗争的道路。这些作品之所以为人民大众广泛接受，就是反映出他们的心声。这些作品的创作说明了新音乐运动是不能离开现实生活的。而新音乐的作曲家也认识到在选择创作的题材上是应该真实地反映生活，让新音乐的创作走进大众的生活中去，为他们所用。在这个前提下，新音乐的作曲家在创作形式上更加注重表现人民大众的语言，贴近人民大众的生活，紧密联系国家、民族和社会的现实，体现人民大众的心声。尤其在提出"国防音乐"的口号之后，新音乐工作者已经开始从理论上对其进行了研究，在民族解放的实践当中行使着自己的使命。而创作新音乐的目的，就是使它真正成为人民大众手中的武器，在反对日本帝国主义侵略，争取民族独立的斗争中起作用。

穆华（吕骥）．中国音乐文献书目稿．音乐教育（江西省推行音乐教育委员会），1936 年 1 月第 4 卷第 1 期第 102—108 页

这篇书目稿在这一期标为上篇（下篇未收录到），全文共收录了汉唐以来乐律、戏曲（戏曲史）、古琴、乐器、乐典、曲集、词集、杂录等著作的书目，共计 178 部。在书目前作者撰文说明编纂此书目稿的目的是为给从事

中国音乐或中国音乐史研究人员作参考。

吕骥．论国防音乐．生活知识，1936年4月5日第1卷第12期

文章背景：1935年8月中国共产党发表了“八一宣言”，号召全国建立抗日民族统一战线，组织统一的“国防政府”和“国防军”，实现一致对外，共负抗日救国的重任。1936年初，抗日统一战线形成，“左联”此后自动宣告解散。当时在文艺界里有人提出了“国防文学”和“国防戏剧”的口号。同年4月，吕骥等人也相继提出“国防音乐”的口号。此文即是作者这一时期撰写的一篇指导性的文章，分“前言”、“国防音乐应以歌曲为中心”、“关于歌词和乐曲”、“国防音乐不是孤立的”、“国防音乐的主题”和“歌曲的种类”等部分。全文约5000字。

在文章的“前言”部分中，作者强调了建立“国防音乐”的必要性，指出在政治军事上我们主张要有“国防政府”，在文化方面，我们也应该要与政治适当地配合起来，通过建立“国防文艺”来实现我们的政治目标，而音乐就“应该担负起这一紧急的任务”。

在“国防音乐应以歌曲为中心”的部分中，作者指出，我们目前的音乐艺术在传统器乐上、在各种乐器的配合上还没有建立起一套科学的方法，人们的音乐修养还处在“过低”的水平，那么，我们就要利用歌曲易传播的特点，把我们的意思以歌词的形式简明扼要地告诉每一位听者。为此，作者提出：“……，所以我们主张国防音乐应该以歌曲为中心。”

在“歌词和乐曲”部分中，作者仍然考虑到抗日救亡运动中音乐文化传播的问题。他提出：“我们的歌曲在歌词上应该是采用新文字依照方言口语来写，乐曲则尽可能地以民歌为主，必要的时候还可以根据流行在他们日常生活中的歌曲对歌词加以改编，或是模仿他们口头上的歌曲来创作新的歌曲。总之，不论是创作也好，改编也好，总以容易唱，容易记忆，便于歌唱，便于记忆为主。”

在“国防音乐不是孤立的”部分中，作者强调了“国防音乐”应具备的主题和内容：

“1. 暴露民族敌人的侵略阴谋；

2. 暴露民族敌人屠杀民众的残酷行为；

3. 暴露敌人在侵略战争中的残酷和罪恶；

4. 暴露汉奸压迫救国运动的残暴行为；

5. 揭穿带有麻醉性的和欺骗性的等待论、战败论以及其他错误理论；

6. 与民族解放斗争有关的各种历史事实叙述；

7. 表现大众英勇的斗争（如：“一二八”、“一二一六”）和参加各种英勇斗争的英雄（如：抗敌英雄李红光）；

8. 反对帝国主义侵略弱小民族（如：意阿战争）；

9. 反对帝国主义分割殖民地及其他的战争等等。”

此外，作者还提出，要显现出亡国后被残杀、被侮辱的惨痛以觉醒同胞；应尽量采用各民族解放运动作为题材，用以激励、提高我们的抗敌情绪。同时，他还提出反对封建思想，因为它是阻碍民族解放的“侧面敌人”；“国防音乐”也应当汲取反迷信、反宿命论的题材，创作出反封建的歌曲。

在“歌曲的种类”部分中，作者主张在统一题材上使用各种不同的表现手段。这样就能够适应全国民众中工、农、学、商、兵、妇女、儿童的需要，以达到真正的“国防音乐”的目的。

在文章的最后，作者提出：“全国的大中小学的音乐教师，职业的和非职业的音乐家、词曲作者、演奏家、演唱家、理论家、音乐学校和艺术学校的师生们，能够汇集在一条战线上，形成一股巨大的实力，走到为民族生存的最前线，勇敢地担负起这伟大的艰苦的工作来，更进一步，要组织起来，有系统地、有计划地来完成这一艰苦而伟大的神圣的工作。”

吕骥．伟大而贫弱的歌声——1936 年的音乐运动的结算．光明，1936 年 12 月第 2 卷第 2 期

文章约 5200 字。在这篇文章中，作者主要就一二·九运动一年后中国新音乐运动的现状进行了分析与总结。一方面，提出了音乐运动的重要性，指出它在当时中国社会中具有团结人民，打击敌人的作用；另一方面，又指出了在这场运动中我们的音乐家在歌曲创作上所存在的问题，以及这些问题对于新音乐运动发展形成的阻碍。文章中指出："在这一年中，我们原有的歌曲作者似乎并没有作出如何惊人的成绩，虽然在上半年大家都很活动，一到下半年就不知为什么消沉了下来，尤其是近一两个月来，我们简直没有看到几个反映绥远事变的歌曲，就在抵制运动当中也没有产生过有力的作品。虽然《救国军歌》和《民众救国歌》都是产生于下半年，可是跟目前严重的形势对照起来，我们就会觉得这是不够的。"此外，作者还进一步论述了新音乐歌曲创作匮乏是由于许多新音乐运动的艺术家在创作上脱离群众和时代的缘故。作者指出："一般地说，歌词常不免概念化、公式化，不能根植于生活；而形式之疏忽、累赘、冗长，这缺点只要拿其他各国新歌的歌词比较一下就很显然。而乐曲之趋于口号化，也是很明显的事实。如《中华民族不会亡》、《可是我问你》，结果是枯燥无味，这可说是新音乐的最大缺点，需要作曲者以最大的自省与努力来克服的。另一方面如《迷途的羔羊》主题歌所表现出的感伤主义，也决不是新音乐所需要的。因为它不仅没有培养唱者和听众之奋斗的情绪，反而使唱的人和听的人迷惑在它的感伤之中而不能自拔。有一种与此相反的倾向便足见之于《拾禾歌》中的自然主义，它是以民歌所特有的一种由声音构成的自然主义的美把听众和歌唱者引导入一种非现实的境界之中去。"对于这些问题，作者重申："现实主义的新音乐应当指出社会现实生活的真实状态，并且肯

定和指出可乐观的前途,是唱的人和听众明白他们应走的道路,欣然地一齐走上前去。"对这一时期新音乐运动的协会组织,作者也提出了批评,认为在相应的学术研究上这些协会(如"歌曲作者协会"等)都没有在引导我们的词曲家有效地发挥作用,帮助他们走向一个更为平坦的大道。而在新音乐理论建设上作者也认为是存在着差距的,因为无论是在"国防文学"、"国防戏剧"还是在"国防音乐"中,问题在当年初就已经提出来了,但是目前这方面真正有价值的文章竟然少得可怜,只有几篇而已。对于几位新音乐运动阵营里的音乐家在文论和创作倾向上,作者也给予了一定的批评,文章指出,绝对不应该将国外的所谓"新音乐运动"(指:西方现代音乐)与我们的新音乐运动混同起来,同时还要反对将我们的新音乐运动"监禁在一个非常狭小的牢笼中去。"作者提出,我们在音乐创作上不要走向形式主义的一边,不是主张不要新的形式,而是主张应该要那些使群众能够听得懂的形式。文章最后指出:"站在一九三六和一九三七年的分水岭上,我们看到昨天的工作贫弱的可怜,可是我们相信那不是徒然的,至少,我们已经意识到开始走上我们自己的道路。"

穆华(吕骥).创作、批评与听众.人民音乐,1949年3月新1卷第2、3期合刊第1页

全文约1500字。文章中围绕着文艺批评提出创作和听众之间相联系的九条论述,意在促进有益的、有建设性的文艺批评。这九条可归纳为:好的批评,可以帮助创作正确、迅速地向前发展,反之则阻碍和影响创作。批评者应该站在人民文艺发展的立场,而决不能考虑自己的发言而伤害了他人的创作。同时,还应该多角度、大范围地参与文艺批评,真正做到"言者无罪"。此外,批评者还应该站在创作者的角度上去理解其创作。被批评者不应该只记得赞扬与批评,要心胸开阔,要虚心求教,不应对批评漠不关心,"也不应对他人的批评抱幸灾乐祸的态度。"(此句指他人与他人之间

的批评)

麦新．关于创作儿童歌曲．新音乐(重庆新音乐社),作家书屋,1941年11月第3卷第4期第177—181页

全文约5000字。文章共分六个部分:1. 从黎锦晖说起;2. 救救孩子们;3. 几种不好的创作倾向;4. 对创作儿歌提供几个注意点;5. 一点附说;6. 尾语。

在"几种不好的创作倾向"中,作者对过去儿童歌曲的创作做了总结,并提出了一些问题。文章中指出:第一,某些作品中带有感伤悲观、失望或缺乏斗争勇气的情调;第二,某些作品长期来呆板、机械、格律化;第三、某些作品庸俗化、神秘化(属于黎锦晖一流的)。第四、某些作品口号式、公式化,没人爱唱。

在"对创作儿歌提供几个注意点"中,作者指出:在内容上要将创作的重心放在孩子们那儿,要多了解他们的生活,多观察他们都在干什么,不要老拘于一套形式没完没了。在形式上应该采取多种多样的形式,齐唱、轮唱、对唱、合唱、歌舞剧等等都可以考虑。作者还提出了儿童歌曲的创作一定要注意中国化的问题,指出要向民谣学习。在节奏上,作者认为在当前儿童歌曲的创作问题上,节奏是一个关键的问题。这里有孩子们的特点——"好动、好跳",因此要选好适合的节奏。作者还直接例举了聂耳的《卖报歌》,并对其进行了分析。

马思聪．忆星海．新音乐月刊(华南版),1946年4月创刊号第83—85页

全文约1700字。文章中介绍了作者1929年夏季在法国巴黎音乐学院结识冼星海,介绍了冼星海在法国学习音乐,此外还介绍了1934年在广

州作者与冼星海又一次见面的经过。文中评价了当时冼星海学习音乐、从事音乐创作的过程,描述了冼星海在法国巴黎学习时的艰苦状况和他学习音乐坚忍不拔的精神,指出他是“连学不好都不怕的人。”

文章中评价冼星海:“这十多年来,星海发挥了他的力量。他向人民学习。人民滋养了他的灵魂,于是,他讴歌人民的苦痛、希望与光荣。这些,在中国乐坛上没有人比他表现得更淋漓尽致的。而他还是要学,他到苏联,我相信他的努力的方向是把中国音乐更向上提高的。他可能在准备或者已经写就些更伟大的作品,给中国新音乐散播下更坚实的果种。”

文献选登

曾志忞 . 告诗人——教育唱歌集 · 序 . 1904 年

此文后收入人民文学出版社 1959 年出版的《饮冰室诗话》(梁启超)一书。

文章摘要:

“……,诗人之诗,上者写恋穷狂怨之态,下者博渊博奇特之名,要皆非教育的,音乐的者也。近数年有矫其弊者,稍变体格,分章句,间长短,名曰学校唱歌,其命意可谓是矣。然词意深曲,不宜小学,且修词间有未适,与教育之理论实际病焉。欧美小学唱歌,其文浅易于读本。日本改良唱歌,大都通用俗语。童稚习之,浅而有味。今吾国之所谓学校唱歌,其文之高深,十倍于读本。甚有一字一句,即用数十行讲义,而幼稚仍不知者。以是教幼稚,其何能达唱歌之目的? 仅广告海内诗人之欲改良是举者,请以他国小学唱歌为标本,然后以最浅之文字,存以深意,发为文章。与其文也宁俗,与其曲也宁直,与其天砌也宁自然,与其高古也宁流利。辞欲严而义欲正,气欲旺而神欲流,语欲短而心欲长,品欲高而行欲洁。与此加意,庶互近之。”

萧友梅 . 17 世纪以前中国管弦乐队的历史的研究 · 引言

此文是 1916 年 7 月萧友梅向德国莱比锡大学哲学系提交的博士论文,后在上海音乐学院学报《音乐艺术》1989 年第 2—4 期上发表,此后又

被收入《萧友梅音乐文集》,由上海音乐出版社1990年出版。

全文收录:

引　言

有关中国音乐的德文著作还没有出版过独立的一本;那在杂志上、出版物上采取论文形式发表的少数作品是相当零碎的,无足轻重的。在其它语言,例如在英语和法语著作上也不能使人从中得到中国音乐以至中国管弦乐队这特殊方面的明显印象。就其卓越的著作本身而论,例如莫里斯·库朗特的著作(《中国古典音乐历史论文集》,巴黎,1912年),大多偏重音乐一般的及其历史的研究,而我试图作为重点进行专门研究的则是对于中国管弦乐队,它的结构和为它创作的曲目的搜集。我一直认为,在人们能够进行理论的或美学的探讨之前,这一种工作首先是必不可少的,因为绝大多数古典的和古典以后的时代的乐曲都已经失传或者被人忘却,可是经过一番有目的的搜集,要在中国找到这些作品的可能性还是存在的。然而只要没有在中国文献的基础上的系统的分类,要把这些仍然隐藏着,然而一定是非常丰富的古代乐曲的宝库按照它的时代和风格进行鉴定,联系音乐的历史进行编排,而且使之有利于从它出发更进一步的探索就是决不可能的。

因此有些欧洲人对于中国音乐企图获得科学的答案的尝试,虽然作为论文是应该认为满有价值的,可是在我当前的论述上我却没有加以利用,而是,为了给人们今后继续进行探索打下一个初步的基础,我完全引用中国文献的原始资料。

在中国,音乐从来都是促成多种多样的范围广泛的工作的根由,而且这种工作的范围随着时势的推移变得越来越扩大。然而对于我国古人积累起来的资料,我还要重新加以整理,因为这些中文原始资料相当一部分是非常零碎的,差不多一切都是不统一的,非系统性的。此外我还要排除掉那些保守的伦理学家在他们关于音乐和管弦乐队的报道中所包含的成见;他们从根本上轻视世俗音乐而且想方设法防止这方面的论述。然而正

是世俗音乐凭它数目繁多的乐队在中国占有代表地位，因此我要努力通过个别的、偶然出现的记录的收集提供有关它们的名称、产生时代和构造的比较完备的汇纂。

如上所述，我当前的作品不可能算是关于中国音乐及其历史的完善的了结的著作，而只不过是一种系统性的纂集，在这一基础上可以进行更进一步的研究的准备工作。

中国的管弦乐队有别于欧洲的一点是它具有更为深刻的意义，它不仅仅是产生音乐以及伴随而来的享受，而是同时甚至是具有政治的重要性的一种国家的设施。中国音乐的历史也同国家的一般历史取得最密切的联系，因为它是国家机构的一个重要的组成部分。每一个新兴的王朝都要制作一套新的乐章，建立新的音乐机关和管弦乐队，下令谱作其他各种乐曲而且通过迄今为止的音乐关系及过去的教学方法的深入的重新安排，给予音乐机构一种与王朝的本身精神相适应的因而也是依据政治的标志。音乐在政治的、维护统治方面的重要性的见解竟然发展到这种地步，使得唐朝的玄宗在皇宫里面亲自为世俗音乐上课，另一方面那些保守的伦理学家却认为世俗音乐的爱护与正宗音乐的忽视必然导致了王朝的覆灭。

因此中国音乐的爱护和促进不是像西方那样依赖个别杰出的人才，而是(除了某些独奏曲子之外)依赖政府的音乐爱好。而且由于每一个政权都在想方设法断绝与过去的音乐的联系，无论如何要创建新的管弦乐队和乐章，因此也就不难了解，频繁的改变与干扰的结果造成了音乐发展的非常缓慢。另一个与千百年的历史并不相称的发展的原因也在与整套的孔夫子的原则，它是为中庸之道谆谆告诫而又被那些保守的伦理学家大大发展了的，使得那连孔夫子自己喜爱的音乐也被当作奢侈品而且受到轻蔑。

乐队这个字在中国也具有与西方不同的比较狭窄的意义。希腊人对乐队原先的理解是"舞池"，后来也指舞台和观众座位之间的地方，希腊人用作合唱团和乐师的位置，罗马人却定为元老院的荣誉席；就空间而论人们今天理解为剧场里面一个在幕景前面与观众隔开的高出的地方，而在音

乐厅和歌剧院里面则是舞台和观众之间稍微高出的地方，乐师就是聚集在它的上面。然而16世纪以来乐队这个字也应用到那些在音乐会或剧场里面为了音乐作品的演出结合起来的音乐家的会社上面来了。而且人们也理解为一切在音乐会、礼拜堂和歌剧音乐上使用的乐器的综合。

然而在中国“乐队”这个词却始终只有一个涵义，那就是乐器演奏者的整体。即使这个词在使用上对一个乐队的名称有时改变一下，那也同样仅仅是关于乐师方面的。一般而论，在中国，乐队这个字与“乐”这个名词相对应；另一个在广东省今天还在使用的，据说是从舜帝的时代（公元前2255年）传下来的名称是“八音”，可是这个名词同音响本身的关系并不大，更多的是产生这些音响的八类乐器。在周朝（公元前1122—前220年）出现了“大乐”这个名词。原先这个词是指音乐一般的抽象的意义，可是后来就单独用作乐队的名称，正如辽代（937—1122年）以来经常提到的那样。在同各种不同乐队的其他专有名称结合起来的时候，“乐”也取得了同一意义的名称。其他名称可作如下的分类：

“伎”，在隋朝和唐朝是人们对那从异域引进的乐队的称呼。

“雅乐”，指那古老的、古典的郊祀音乐（一种古乐），在这一名词之下有组织为两个乐队，那就是：

“宫悬”（大乐队），宋朝以前的名称（宋朝以后称为“宫架”）及“登歌”（小乐队）；这只是根据它队员的人数来决定的，人们也管这两者并称为“乐悬”，可是这个名字到了宋朝以后才使用，在周朝，人们是理解为4个乐队的。

军乐队是称为“鼓吹”，或称为“铙歌”，或简称为“吹”。

假如有人想对乐曲本身的技术构造作一番研究，那也许只能是肤浅的一点点，因为在你获得明晰的概貌之前，需要有多年的辛勤的劳动。无论如何有一点是确定的，那就是中世纪以前演奏的中国音乐都是单音的。复音音乐说不定可以追溯到唐朝，因为王国维从这个朝代已经要认识的歌剧的曲谱，这些曲谱的歌唱是不同于那伴奏的乐队音乐的。宋朝和元朝，一段唱腔由乐队乐器用另一支旋律，然而合乎和声原理地来伴奏是很普通的，就是

乐队音乐本身从那时起在纯粹器乐的前奏、插曲和尾声里面也往往是复音的。可是无论如何在二部或多部的唱音或相同的器乐上找不到平行的多声部;因此中国音乐也就没有达到经文歌、卡农或赋格等体裁的发展。

那首先依照声音的一定的顺序排列起来的音阶是还在周朝以前产生的而且只是五声的。从周朝到隋朝,使用的是吕底亚式的音阶它包括从 c 到高音 c,带有一个升 f 的音。公元6 世纪有一种新音阶:“基本音阶”由一个穆斯林名为苏祗婆的引进到中国来。还有可以确定的大调音阶在 13 世纪中叶的引进,通过管风琴,当时称为兴隆笙,由蒙古人从突厥接收过来的。还有多立克式的音阶也可以指证是从 15 世纪以来就在中国使用的。至于蔡元定在 12 世纪下半叶发明的半音音阶虽然在实践上没有加以应用,可是在理论上却是认识到了的。

在中国没有得到欧洲音乐一样多项化更进一步的发展。然而中国人民是非常富于音乐的,中国乐器如果依照欧洲技术加以完善,也是具备继续发展的可能性的,因此我希望将来有一天会给中国引进统一的记谱法与和声,那在旋律上那么丰富的中国音乐将会迎来一个发展的新时代,在保留中国情思的前提之下获得古乐的新生,这种音乐在中国人民中间已经成为一笔财产而且要永远成为一部财产。

为了这些图片的完善,我非常感谢柏林王家图书馆的领导及莱比锡东亚研究会会长奥古斯特·康拉第博士教授先生,特别是柏林的专业教授赫尔曼·许莱先生,他以极端友好的方式给我以帮助。

萧友梅.什么是音乐?外国的音乐教育机关。什么是乐学?中国音乐教育不发达的原因.音乐杂志(北京大学音乐研究会),1920 年 5 月第 1 卷第 3 号

文章摘要:

“第一,是国立的音乐教育机关或作或辍,不能继续维持;第二,进去

教坊的学徒，多半没有受过普通教育，而且常有身家不清白的；第三，因为教坊里头的品类太杂，顽固的假性理家就利用这个机会来极力排斥音乐，最有势力，还是这个原因。……我们若不用新法子来研究音乐，哪里可以进步呢？我看我们国民已经受了这种似是而非的诡辩家（指“假性理家”）骗了一千多年了，我们现在不要再上他们的当了。我们今天若是还不赶紧设一个音乐教育机关，我怕将来于音乐界一方面，中国人很难出来讲话了。”

萧友梅．中西音乐的比较研究．音乐杂志（北京大学音乐研究会），1920年10月31日第1卷第8号

此文是萧友梅在北京大学音乐研究会会刊《音乐杂志》上发表的一篇论述中西音乐形态的学术性文章，约4000字，分为序论、音乐教授法的比较、乐谱的比较、乐器的比较（乐曲的进化）、乐器的比较（构造）与译谱等部分。

文章摘要：

“今天讲的并不是音乐的高深学理，也不是精巧的技术，不过想把研究音乐要知道的几件事来讲一讲，让一般喜欢研究音乐的有一点把握，不致白费功夫，得不偿失。因为今日学校，教唱歌的常常有误会的地方，这并不是教员的错，而是他的师承不够，因为我们中国已经一千多年没有办过一间音乐学校了。现在的唱歌教员多半是师范毕业的，但是唱歌一课在师范学堂是向来不注重的，简直叫它做随意科也未尝不可。以这种不注重的随意科修了资格，来当音乐专科教员，不用我说，人人都知道是不行的。但是，音乐同唱歌于美育很有关系，我们不能因为政府不注意音乐教育（就是有一两个人知道这件事很要紧，也想不出法子去筹一宗款来办一间音乐学校）就不研究音乐，或者听他们以讹传讹教下去。所以我很希望爱音乐诸君用科学的法子，作一种有系统的研究。无论研究中国音乐或外国音乐，科学的法子都用得着的；最好是能比较研究，因为有许多问题（不限定音乐）单独看它一面，不拿别样来比较一下，不容易明白的。我今天讲的

就是音乐的比较研究法。

一、音乐教授法的比较:音乐传授的法子是怎样?历史上,我们周朝算是最音乐教育的时候。然而,“成均”(相当乐科大学)的教授同乐官多半是盲人,他们因为没有眼睛,所以他们传授音乐的法子,自然是用耳朵。不单教乐器是这样,就是指挥的(乐正),也用柷(始乐正)、(止乐用)、博拊(状如圆枕,外蒙以皮,内实以糠,右手重拍曰博,左手轻拍曰拊)……不外想教演奏者听出个拍子来,因为他们没有眼睛,不能看见在空中指挥。但是这样教法很容易不精确,学者若是没有好的耳朵,而又不讲究记谱的法子,就是有极好的音乐,也很容易失传了。我们自从有了这段盲人教音乐的历史以后,不独不改良记谱的法子,并且以路相沿下来,有眼睛的人传授音乐,也用盲人的教法(就是偏重听授),中间有用字谱教的,也不过记其大概,详细的地方,还是要统一的。所以中国的好乐曲都因此失传了,诸君看看可惜不可惜呢?

二、乐谱的比较:但是我们不能说中国没有乐谱,不过与近代西洋乐谱比较起来,就觉得有许多不完全的地方。我现在把中西乐谱开列几个比较表在下面。(略)

三、乐器的比较:乐曲的进化,同乐器的构造也是很有关系的。西洋有复音的音乐,因为9世纪的时候已经有了风琴(这种风琴的构造和今天我们常见的不同,它的发音管没有簧的,我们学校用的风琴是有簧的,但是键盘是一样的)。因为有键乐器(风琴、钢琴的总名),最便于奏音阶同复音的音乐,所以西洋作曲家就作出许多用音阶组织成的乐曲(就不是全曲都用音阶组成,也有一部分或乐曲的动机——Motiv——是用音阶的),同复音的歌曲。有键乐器还有一个便当的地方,就是从最低的音到最高的音都好做的,并且从头一个音到末了一个音可以用半音的奏法按出来。因为风琴的构造有这样便利,所以西洋作曲家同造乐器的,都想法子把各乐器都做成能奏半音阶,一面尽力把各乐器的音域扩大,最新式的风琴可以奏九十七个音,所以各乐器都以风琴为标准(西人叫风琴做乐器之王)。我们

中国没有这段风琴历史(元朝时候从西洋输入过风琴一次,但是为数不多——十个八个的样子——并且宫廷作装饰品用,有时祭神也用来演奏,叫做‘兴隆笙’。后来经郑秀改良过一次,叫作‘殿廷笙’,可惜不久就废去,因为这乐器单放在宫廷,并没有传出来),并且一千多年没有人研究改良乐器,所以现在用的乐器,还是同样一千年用的样子,音域最广的乐器也不过能奏三十几个音,管乐器多半不能吹半音阶;作曲的人又不大研究乐器的构造,所以要迁就乐器来作乐曲。乐曲既然为乐器所限制,一定难望其有复杂的发展,所以乐器的构造同乐曲是有关系的。

四、乐器的比较:乐器的构造没有发达以前,乐曲用的音阶,大概为乐器所限制。但是乐器构造已经进步之后,乐曲用的音阶,又操自大作曲家之手了。从前(15、16世纪以前)欧洲寺院音乐用的音阶,并不止硬调、软调(就是长音阶、短音阶)两种(参看《音乐杂志》第7号《普通乐理》第四章‘丙、寺院音阶’)。自从16世纪以后,作曲家爱用硬调、软调,于是那五种古音阶逐渐废去不用。中国音乐以五声音阶的最多,七声音阶有宫调、商调、角调,徵调、羽调、变羽调、变宫调七种。后六种是从头一种推出来。譬如:仲吕宫调是从上字到上字(就是从F到F),一个黑键都不用,这七个音由下而上,有宫、商、角、变徵、徵、羽、变宫等名目(丙表之一)这个音阶刚同欧洲古音阶的Lydian(——今译:利第亚)相当,朱载堉叫它做正调。从这音阶的商音起(就是以商为宫),由尺到尺,(也不用黑键),因为这七个音都在仲吕均(读作‘韵’)内,所以又叫做仲吕商调(同欧洲古音阶Mixolydian——今译:混合利第亚调式——相当)。(见丙表之二)其余角调、变徵调、徵调、羽调、变宫调都是照这法子,从仲吕宫调的角音、变徵音、徵音、羽音、变宫音起排成的(见丙表之三、四、五、六、七)。总而言之,七声音阶不外这七种。现在西洋音乐用的,只有硬调、软调两种,这两种刚同我们的徵调、角调相当。……现在中国的音乐杂乱得很,还没有大作曲家来整顿它。不过单就宫调、商调、同变宫调的乐曲,已经有一点历史的价值。……

五、译谱:还有一件事要注意的,就是译谱。我们不独把中国谱译作五

线谱要注意，就是把五线谱译作简谱也要注意，不然，就很容易闹出笑话来。没有译谱之前，要有分辨曲调的知识。想得这种知识，非先研究普通乐理不可。最好能粗通和声学，然后着手译谱，因为音乐到底是一种专门的技术，不是随随便便可以对付过去，拿来作消遣用的。”

王光祈 . 德国人之音乐生活 . 音乐界，1923 年 11 月第 11 期第 9—41 页

文章摘要：

“所谓‘中华民族性’者何？即爱和平，喜礼让，重情意、轻名利是也（中国人亦好名利，然较之欧人则有天壤之别）。……吾中华民族之精神，系筑于礼乐，此义吾国人知之，即外国人亦知之。盖西洋音乐，自希腊以还，数千年来进化的结果无论其形式（如乐器乐谱之类），其内容（如乐律之类），皆超过吾国旧有音乐百倍以上，其尤令人注意者，即处处用科学方法，以研究音乐，大可引为改造吾国音乐之师资，否则吾国音乐虽有至高至贵之音乐总之（如爱和平之类），亦将甘于简陋，无所发挥矣。”（摘自《德国人之音乐生活》一、德国音乐与中国）

刘天华 . 除夕小唱、月夜（二胡独奏曲两首附说明） . 音乐杂志（国乐改进社），1928 年 2 月第 1 卷第 2 期

文章摘要：

“……论及胡琴这乐器，从前国乐盛行时代，以其为胡乐，都鄙视之；今人误以为国乐，一般贱视国乐者，亦连累及之……然而环顾国内：皮簧、梆子、高腔、滩黄、粤调、徽调、汉调，以及各地小曲、丝竹合奏、僧道法曲等等，哪一种离得了它。它在国乐史可与琴、琵琶、三弦、笛的位置相等。……有人以为胡琴上的音乐，大都粗陋淫荡，不足登大雅之堂。此诚不明音乐之论。要知音乐的粗陋与文雅，全在演奏者的思想与技术，及乐曲的组织，故同一

乐器之上，七情具能表现，胡琴有何能例外？

我以为在这样音乐奇荒的中国，而又适值民穷财尽的时候，不论哪种乐器哪种音乐，只要能给人们精神上些少的安慰，能表现人们一些艺术的思想，都是可贵的。……并且在今日的中国，或者窝窝头与草鞋的用处比大菜、皮鞋还要大些。所以，我希望提倡音乐的先生们，不要尽唱高调，要顾及一般的民众。否则，以音乐为贵族们的玩具，岂是艺术家的初愿？”

黎锦晖．麻雀与小孩·卷头语．中华书局，1928年2月

全文收录：

我第一次编的儿童歌剧，就是这一出《麻雀与小孩》，最初（1920年）在开封一师和女师附小。排演过几次，那时还是一种表情唱歌，不过略具歌剧而已。

当全剧编成之后，随时教黎明晖女士演习，随演随改，并油印出来，托张明德女士用作上海国语专修学校附属小学的唱歌教材，教熟之后，连演了几次，观众多认许这种表演，颇有价值。

有什么价值呢？

第一，学国语最好从唱歌入手，既练熟了许多国语，标准词，及标准句，又可以使姿态、动作、心情与歌音十分融合，于是所学的歌句，便成功了许多应用的国语话。（例如上海启贤公学，学生大多数都是广东人，自唱熟《葡萄仙子》之后，国语话便可以通用。）

第二，学校中各科的教材，有许多可以采入歌剧里去。（如本剧已包含国语女学、公民道德、自然知识、国画、手工、音乐和体育，请参看黎锦熙先生的《国语教学法》第二章中的一个设计教材。）并且这些知识，每个学生都可以唱熟，在校、在家、或在路上走，随时都要自动地歌诵，你想，教小学生读书读得烂熟的方法，恐怕再没有比这个方法更好的了。

第三，儿童的模仿的本能，十分发达，每家的儿童，没有不爱表演成人

生活或动物情态等形状动作的，若有人导演一部深有趣味，富于情感，而且含艺术意味的歌剧，他们当然要十分的惊喜而踊跃从事。于是藉此可以训练儿童们一种美的语言、动作与姿态。（谦和的礼貌会话时的容止等，演出时都很注重，以及公演时必锻炼不畏缩、不羞涩等等）可以养成儿童们守秩序与尊重艺术的好习惯。每校演出时，最初的观众便是同学，到那时用不着教师干涉，大家都用心观看，鸦雀无声。于是教师可以利用这时的机会加以训练，并说明欣赏艺术时应该共守秩序。（此意请参看徐公美先生的《演剧术》中傅彦长先生作的一篇简要的序文）

第四，一切布景和化妆，都要儿童们亲自出力，这个可以利用它采入手工、国画、卫生、及一般作业的材料以外，还可以锻炼他们思想清楚、处事敏捷的才能（如乐节、歌声、舞步、动作、出场、退场，与后台报幕的工作，完全要协和合节，不能快一秒也不能慢一秒。）在小学校中无论何种教学与训练，都不及表演歌剧精致周到，所以演剧决不是消遣，竟是锻炼人们将来处理大事的才干。

第五，学校中表演高尚的歌剧，是学校生活中最有价值的举动。全体学生和观众，没有一人不是协和甜美的境界之中。而且对于社会的教育有极大的帮助。一般人到学校去观剧，比较到剧场去的感觉不同，总带着相当的尊敬之意，于是一面藉此机会教练民众渐成共守秩序的习惯，与看戏的正当方法：不闹、不谈笑，不吃零碎东西；一面又可以在无形中使民众渐生尊重一切艺术的心情。至于藉此收入有用的常识，获得高尚的娱乐，犹余是也。弦歌郅治，古人所称这真是一点点国粹啊！（读王光祈先生之《德国人之音乐生活》、《西洋音乐与诗歌》、《西洋音乐与戏剧》、《欧洲音乐进化论》、《德国国民学校与唱歌》等书，令人羡慕不已。一想到我中国的学校与一般社会，对于音乐与戏剧的感情，过于漠弱，真令人十分的伤感！）

照以上五节看来，大家说歌剧颇有价值，谅非虚玄之词，所以我便放心了，将稿子登入《小朋友》周刊之中，（第二期登起）一连四载，来各地学校的先生和小朋友们，很高兴的排练，于是在 1923 年秋季，又编《葡萄仙子》

一剧,仍由明晖随时演唱,随时删改。出版后觉得同志们都爱唱、爱演,也爱看、爱听,大学教授也爱哼哼,理发师也要拉拉,留声唱片也制出来了,渐渐的可算得普遍了。而《麻雀与小孩》还迟迟不敢印出,就因为其中的曲子,音域比《葡萄仙子》要宽些,表情也比较难些,恐怕小朋友演得不能如意,想多多尝试,以便改良。后来经仪昭女学的"苏氏三姐妹"演唱过数十次之多,虽然没有不合之处,但是还不觉得十分的感动人,自从在中华歌舞专门学校重新排练之后,更名为《觉悟少年》将调门更换,高低恰当;将舞蹈编就,缓急得宜,得郭淑敏女士扮老麻雀,得李小晖女士扮小麻雀,歌唱表情,可谓珠联璧合,得黎明晖女士扮少年,声音情态无一不妙,能将剧中本意描摹尽致,体贴入微,公演几回,大非昔比,于是本剧才达到试验成功的结果。现在按增定稿印行,并编印了乐谱、舞谱及说明书,只以学历未充,经验有限,还恐怕有不同之处尚希望高明人士加以指正,不胜感谢。

王光祈 . 声音心理学 · 前言 . 中华教育界,1928 年 5 月第 17 卷第 5 期

该文是作者在德国柏林时期撰写的一篇音乐心理学研究的文章。此文也是在中国近代音乐史上较早涉足音乐心理研究的文章。全文共分四章,约 5500 字。

文章摘要:

"……。大凡一个'声'之感觉,都是经过'物理'、'生理'及'心理'三种历程;换言之,音之发生系由于耳外某种物质颤动(譬如丝弦之类),其结果四周空气首其掀荡,一层一层的向着四周扩去,一直扩至我们耳鼓之上,是为'物理关系'。既到耳鼓之后,耳鼓因受外来空气之压迫,向着内面凹去,其结果所有耳内'听骨'、'螺堂液'及'基础薄膜'等等,皆次第受其影响,限于颤动;复由'基础薄膜'上面之'听觉神经',一一传入我们脑中,是为'生理关系'。到了脑中之后,我们对于该'声'发生种种感觉印

象，是为‘心理关系’。”

黎锦晖．神仙妹妹·旨趣．中华书局，1928 年 10 月

这是黎锦晖在上海中华书局 1928 年 10 月为其出版的儿童歌舞剧《神仙妹妹》（重编本）一书中撰写的一篇论述戏剧艺术作用的文章。

全文收录：

旨　　趣

“我们为什么要表演戏剧？”哥哥答到：“可以使看戏的人欢喜快乐。”姐姐答道：“可以使看戏的人感动。”小弟弟答道：“我们自己表演时也十分有趣。”小妹妹答道：“看的人，拍拍手，点点头；演的人，有面子，出风头。”

都不错！都有理！

其实我们表演戏剧，不单是使人喜欢、使人感动、使自己愉快光荣，我们最重要的宗旨，是要使我们人类时时向上，一切文明时时进步，你想无论何人，天天不辞辛苦、不怕艰危，努力工作，都是为何呢？因为凡人都有一种理想，那理想必希望造成幸福的社会，大家安乐，永远太平。这种幸福的社会绝不是暴虐的、不平等的、不合道理的社会，乃是用“和平”与“互爱”的精神，造成平安快乐的社会，所以一切人，都是为着真理而奋斗，为着自由平等而劳动，任凭怎样辛苦艰难，总不愿退缩，总希望理想有实现的一天。因此绵绵不绝的向前进取，因此人类常常进化，因此文化日日昌明。

这一出《神仙妹妹》，是专供小朋友们表演的。要说明其中的道理来，便有许多艰深的字眼儿，十分费解，不如完全不说，让看的人各自揣摩，无论如何，总有一点心得。提起《葡萄仙子》、《三蝴蝶》、《月明之夜》、《麻雀与小孩》四剧，也都合着道理，但不及本剧明显，印时我将专编一本书，和同志们请教。

我国旧有的戏剧与游艺虽可供消遣之需，却选不出多少合于现代潮流

的资料。目为成法所拘,难谋改革,即有人创制新材,亦因规模宏大,不易成功。所以先由学校师生,将尚易浅近的表演,先向社会宣传,使群众感到新的戏剧有创新之可能,新的戏院有建设的必要,于是一天一天的便会产生新剧的作家,造成新的戏场。

赵元任.“中国派和声”的几个小实验.音乐杂志(国乐改进社),1928年10月第1卷第4期

这篇文章首刊于这一期的北平(北京)国乐改进社的音乐杂志,其后在另外一些音乐刊物上也有转载,但文章有所改动。全文约4000字。

文章摘要:

“……中国本来几乎没有和声,怎么叫‘中国派’的和声呐?这就要看有没有把和声中的和弦或副调儿做得也有点像中国的乐调,而同时跟主调又可以配合得起来。这个配法大概不能严格地全照和声学里的详细规则,但是总要合乎和声学的普遍的原则才好。照这种办法我曾经做了几种试验,现在写下来给热心于国乐改进者参考。

中国用**5 6 1**这个动机(motive)的地方很多,在和声里可以拿它放在低声部代替**5 1**,**5 7 1**,**6 7 1**等等。这种低声在外国作的音乐里也有,……。外国人摹仿中国音乐往往喜欢用并行四度,其实并行五度也未始不可用。在‘中国派’的和声里,尤其是**5 6 1**的动机底下配一个**1 2 3**,照我的耳朵听起来,并不觉得前两者的并行五度十分‘刺耳’。……。中国民歌跟外国民歌,都常有用调式(modal)音阶的,就是与现代普通的大调小调不同的音阶。在中国音乐除do音以外结束的,最常见的有以sol音结束,有以re音结束,有以la音结束,以mi音结束的少一点。这些调要用调式的名称说起来,do结束的是艾欧尼安调式,就是普通的大调;sol结束的,固然也可算大调。但有时候拿它配**1 3 5**和弦似乎太勉强,不如配**5 7 2**和弦好,所以应该算米克索里地安调式;re结束的是多里安调式;la结束的

是阿奥里安调式，就是小调而用低半音的七度音。还有些调似乎是大调而遇到第四度，它的实在音高往往徘徊于fa、fi之间，如用有键乐器不妨把它当作f i，那就成了弗里吉安调式了。……。

最有机会弄花样的门径是五音阶对位法。外国的对位法当中，虽然什么音阶都用，但是总以七音的diatonic音阶为基础，这个diatonic的名称很有意思，照字面讲就是个个音都经过的意思。一组里有CDEFGAB七个音名，那么不管有无高半音低半音的变化，总是diatonic音阶，……例如6 7 6在西洋音乐要用diatonic二度。但在五声音阶，6字上就是1，所以6字奏波音就是6 1 6。例如《尽力中华歌》的'华'字的演唱音花音，就是1而不用7，这地方的7字未始不可用，但假如用它，就算是一种特别改用的音，就仿佛西洋音乐的6字上的波音也未始不可用在降7一样。

……。这些实验很有趣，有些结果是很好听的，但是对于爱好音乐的同志们，我有一句话得警告在先，免得使人将来失望。无论哪一种艺术，它发展的可能性的一种重要因子，就是要看它的原料活动不活动，或富余不富余。乍一看跟七度、或是连凡乙算七度，跟外国的十二个半音比较起来还不及1或2相差得厉害，但是把配合的可能一算，那就差得很可怕了。……为长久计，还是得取用全部十二律的音作为和声的原料，偶尔用五声派的和音算是中国的色彩，但是在七声diatonic跟十二音chromatic和声方面，将来也未始不可有'中国派'的做法，这是要看中国将来的音乐家有没有相当的出息了。"

黎锦晖．三蝴蝶·卷头语．中华书局，1928年11月

《三蝴蝶》是黎锦晖创作的一部独幕儿童歌舞剧。1928年11月由上海中华书局将此剧刊印出版。在这个出版的本子里，黎锦晖撰写了这篇"卷头语"，全文约2200字。

文章摘要：

“试问我们人类，是不是人人个个，一生一世，同德同心，勤勤恳恳，建业立功，强群强国，益己益人？并且不愁不闷，高兴开心，不欺不诈，相爱相柔，不鄙不陋，漂亮聪明，这样吃人饭、做人事、尽人职、不枉度人生，和‘做虫的蝴蝶姐姐们’一样相同？……好在人类之中，到真有些俊俏佳人，因此我们应该小心在意！大家要明白：美貌的人就是我们人类中的精华，例如中国有美貌的人，就是中华民族的光荣；你家有美貌的兄弟姐妹，也就是贵府上的光荣；你学校有美貌的同学，也就是你贵校的光荣。……这些歌舞剧——如《葡萄仙子》、《月明之夜》、《三蝴蝶》等，每一剧中，必有‘重角’、‘配角’，谁的容貌美、姿态美、声音美，便可充当‘重角’，差一点的便充当‘配角’，这是合理的办法。”

蔡元培．国立音乐院院刊发刊词．音乐院院刊，1929 年 5 月第 1 号第 1 页

全文收录：

吾国自虞至周，均以音乐为教育之主要科。自汉以后，渐渐分化矣，而西域及印度之乐器及乐曲，次第输入，为音乐进化之一阶段。至于今日，欧洲之乐器及乐曲，又次第输入，不特在教育上恢复其主要之地位，而且理论之丰富，曲调之繁变，既非西域印度所可拟，抑亦非吾国古人之所能预知也。音乐院同人既日日研究此种丰富繁变之理论与曲调，而藉以发达其创造之能力，又不肯私为枕中鸿宝，而以刊物发表之，其术固新，而于古人重视音乐之意，则正相契合也。

王光祈．东方民族之音乐·自序．上海中华书局，1929 年 7 月

此书是作者在德国柏林所作，完成于 1926 年 11 月 5 日。

文章摘要：

"研究各种民族音乐，而加以比较批评，系属于'比较音乐学'（Vergleichende Musikwissnschaft）范围。此项学问在欧洲方面，尚系萌芽时代。故此种材料，极不多覯。至于本书取材，则系：凡关于东方各种民族乐制，悉以英人 A. J. E11is（生于 1814 年，死于 1890 年，对于'比较音乐学'极有贡献）所著书籍为准。但该书对于东方各种民族音乐，并未悉数网罗，如西藏、蒙古、高丽、安南、土耳其等地，皆负阙是也。……。因此之故，我乃不得不旁采其他各种参考书籍，为之补助。除中国一篇系采中国各种音乐专籍外，其余如西藏、高丽、安南、波斯、亚刺伯、缅甸等篇，则多采自法国各种书籍。蒙古、日本、爪哇、土耳其、印度、暹罗等篇，则多采自德国各种书籍。……我希望此书出版后，能引起一部分中国同志去研究'比较音乐学'的兴趣。若有人更能作较深的研究，则此书价值，至多只能当作一本《三字经》而已！"

冼星海．普遍的音乐——随感之四．音乐院院刊，1929 年 7 月第 3 号第 5 页

此文是冼星海《普遍的音乐》一文的第四部分，刊登于这一期《音乐院院刊》的"文坛"栏目上，约 1000 字。

文章摘要：

"中国的现在，实在难产生像贝多芬等的大天才。与其缺乏天才，不如多想方法务使中国有天才产生的可能，才是学音乐的人的责任，……把音乐普遍了中国，使中国音乐化了，逐渐进步上去，中国不怕没有相当的音乐天才产生。

伟大的思想应该有的，同时要有伟大的实行。做一个真伟大的人，不是做一个像伟大的人。所以学习音乐的人的思想，不要空想，还要实行。中国需求的不是贵族式或私人的音乐，中国人所需要的是普遍的音乐，要了解音乐。没有音乐的普遍全国，便没有音乐统一之可能，没有音乐统一

之可能,还能产生音乐大天才吗?不怪中国自有历史以来最缺乏的就是音乐天才,直至今日,也没位置站在世界乐坛上的,啊,我们学音乐的人,要多么自省!责任是我们的。"

萧友梅.介绍赵元任先生的新诗歌集.乐艺,1930年4月第1卷第1号第73—77页

全文收录:

这十年来出版的音乐作品里头,应该以赵元任先生所作的《新诗歌集》为最有价值。赵先生虽然不是向来专门研究音乐的,但是他有音乐的天才,精细的头脑,微妙的听觉。他能够以研究物理学、语言学的余暇,做出这本Schbeit派的Art song出来,替我国音乐界开一个新纪元,更值得我们的崇敬。赵先生这本歌集出世之后,教我们不能不称呼他做'中国的Schbeit',因为他的歌曲作法,完全是Schbeit作的一路。这个称号,我想赵先生——不必客气——也要承认的。

我们不但十分欢迎他提倡这种作法,并且希望他在最短期间内,出版他的第二、第三……集,供给我们声乐科做教材之用,因为声乐一科是万万不能专唱外国作品的,就表情方面看来,中国人当然最适合用国语唱本国的歌词。我说这句话,并非不赞成唱外国歌,并非不赞成外国歌词。不过,我们知道在未唱外国歌之前,先要把外国文的发音学得烂熟,把歌词的意思十分了解,唱时方才可以把歌里的精神表现出来。试问今日学生学唱歌的,是否各个对于上述两点十分注意?在洋化的上海,也不过以为吱哩咕噜唱几句英文歌,就算能事,就可以够出风头罢了。

就歌词一方面看来,《新诗歌集》里头一共有十四个歌,其中除掉《秋钟》一首是赵先生的自作词外,只有十二首半是近人的作品(《瓶花》上半首还是旧诗)。赵先生费了六年的光阴,只选得这十二首半歌词,做他作曲的资料,这是什么缘故呢?我想大概不出下面两个原因:

第一，近来新诗作品并不少，可惜作诗者未有预备给人家谱曲，所以做成的诗歌，百分之九十九，只宜于读，不宜于歌唱；

第二，新诗作者为保留他的著作权，往往不愿送给作曲者做歌曲的资料。

对于第一点，我希望热心提倡新诗的诗人——指肯贡献他的歌词于音乐界的——对于音乐，尤其是音节方面，稍为注意，将来做成的诗歌，必定容易入谱。作曲者把他的歌词谱成歌曲之后，将来比较容易流传，国人所得的印象，比较看读得来还要深。对于第二点，我希望新诗人对于作曲者要采用他的作品做歌词资料时，不必客气的提出具体报酬的要求。这样一来，新歌曲自然可以一天多一天了。

萧友梅．发刊词．乐艺，1930年4月第1卷第1号第1—2页

此文是为《乐艺》创刊所撰写的一篇发刊词。在文章的开始部分提到因萧友梅身体不好，文章旨意由萧友梅传授，成稿则由易韦斋代笔。全文约1800字。

文章摘要：

“……。学者是应该虚心的，出版物是供人批评的。这两个天然的定理，来到我们这个小小的诞婴的《乐艺》头上，当然不能成为例外。我们社中同人，统通的承认重视那个定理，欢迎各界的提示，那是不消说的。……看看我们学校亦成立五个学期了，而小小的音乐杂志《乐艺》，亦算第一期出版了。我断不是拿曼德孙（门德尔松）所创办的莱府音乐院及苏门（舒曼）主编的新音乐杂志及曼、苏、疏朋（肖邦）、白兰士（柏辽兹）诸氏来况较我们，因为以诸氏的技能，和那边的音乐教育，及社会环境，人们的趋尚耆好；与我们中国都无况较的可能。而且事在人为，只怕不做，努力向前，人有好榜样给我看，我们拿来督励自己不把望尘不及来灰自己的心，更不应设种种幻妄的虚想来自欺欺人，这就是最笨的我的一些微愿及想与同人共

勉的;又不仅是办这一个初生的小小杂志如此,……。而想得到一种互勉的效果,那就是所谓‘求则得之’了。”

黄自.西洋音乐进化史的鸟瞰.乐艺,1930年7月第1卷第2号第1—8页

文章摘要:

“一个时代的艺术,就表示一个时代的生活。试看欧洲中古时代荷兰派的宗教画、Gothic的建筑和荷兰派、意大利派的复调音乐:这些岂不都是表示当时受约束于宗教,严守规律,思想不自由的反映吗?法国革命后,非但把政治的专横打倒,思想的独断也被推翻,艺术自然也大为解放。以前的谨守规律已变为尊崇个性的自由表情,所以‘浪漫’运动无非是当时生活、思想的产物。我们欣赏艺术作品,要具有历史眼光——要知道当时生活、思想是怎样;当时艺术家的理想是什么;和什么是当时艺术家用的技术。若使不如此,我们拿看Cezanfl的画的眼光去看Van Dych,以听Debussy的耳朵去听Palestrina,我们必定同归于败”。

王光祈.翻译琴谱之研究·导言.上海中华书局,1931年(1936年再版)

全文收录:

导　　言

余作此文,系由于下列两种原因:

第一,余既主张“音乐作品”是含有“民族性”的,非有其他学术可以尽量采自西洋,必须吾人自行创造。但创造一事,一方固有待于天才,它方亦有赖于研究。研究之材料,当然不必限于中国;惟欲创造“国乐”,则中国

固有材料，却万不能加以忽视。在吾国音乐文献中，以昆曲曲谱、七弦琴谱为独多。余前作“译谱之研究”一文，对于昆曲曲谱之翻译方法，既已讨论；兹特再将翻译琴谱一事，加以研究，以供国内学者参考。

第二，吾国自“胡乐”侵入以后，“音乐文化”衰而且乱。惟七弦琴谱，尚保有古乐面目，尚具有“音乐逻辑”。不过指法繁难，弹奏不易，以致今日琴坛大有“《广陵散》从兹绝矣”之叹。其实吾人若一详查琴谱指法符号，仅有一百余种而已，尚不及西洋提琴指法十分之一。譬如捷克斯拉夫著名提琴教授 Seveik 所编《提琴之弓弦用法》（Schule derBogentechnik）一书，即已具有指法四千种左右。只因西洋乐谱精善完备之故，指法虽多，不足为患；而吾国琴谱则以写法不良之故，以致除少数琴师外，无人敢于问津。即在此少数琴师中，对于一种指法，亦复往往解释互异，意义多不确定。因此之故，吾人对于琴谱符号，实有加以根本整理之必要。

至于本文关于一切符号之解释，系以《琴学入门》（张鹤撰，成于同治三年；中华图书馆近有石印本）、《天闻阁琴谱集成》（唐彝铭撰，光绪二年成都叶氏刊本）两书为根据。其法系先审阅两书卷首所载“指诀解释”，然后再验以谱中符号，是否果与此种解释相合；如有疑义，则再参考国内外各种书籍（国内最新著作如张友鹤君之《琴学浅说》，国外有名著作如法人 Courant 之 Essai Historique sur la Musique Classique des Chinois，皆有所采择）。其间往往因为一个符号疑而不决之故，冥思至于数日之久，以求适当解决。又各种指法之中，如与西洋通行指法有相似者，则直用西洋符号。如西洋方面并无此种指法，则由余自行创制符号，往往更改之于数次之多，务求明了醒目。因之，此项研究费时几达两月，始有本文这点成绩。在西洋“音乐学者”中，本有以终身研究古代乐谱符号为其专业者，有如吾国“金石家”然（譬如柏林大学教授兼国立图书馆音乐部部长 Wolf 氏，即系此道专家。因有彼之研究，于是欧洲第十六世纪以前之音乐，完全另换一副新面目）。现在余以两月草成此文，可谓为时甚短，未尝浪费光阴。但在此留学期间，饱受经济压迫与功课逼促之际，而有闲心为此，亦殊不易。

倘国内同志对于余之此项工作,能加以纠正补充,并多多从事翻译,以促进"国乐"之成立,则余将引为万分荣幸矣!

青主.给赵元任先生一封公开的信.乐艺,1931年4月第1卷第5号第78—82页

文章摘要:

"我以为作曲是和做和音的练习题目不同。做和音的练习题目,但求没有做错,那就成了。正如你所说的:加入曲调是A和弦可以用ACE,但是说起作曲这两个字来,我以为只和音没有做错,这还是不够的——至于那些连和音都做错了的,我可以不必拿来说——我以为当作曲的时候,无论怎样的一个和音,都要有它的意义才成。如果只有了一些唱音之后因为要做钢琴伴奏,所以才拿一些和音来敷衍、搪塞,这种办法,就和音没有做错,亦不可以说是作曲。"

赵元任,青主.讨论作歌的两封公开信.乐艺,1931年7月第1卷第6号第68—75页

文章摘要:

"青主先生:

拜读了您二十一日的非常有意思的信,我还有几点愿意跟您讨论。关于《乐艺》第一期我劝你'也不是因为我嫉妒您'一句有三个字的和声,您用的是变相的主四和弦G B ♯D A,我竟说它要用普通的下主三和弦A C E,那么你的和弦当然是特异的多了。这和弦本身是一个变相式,这个变相的音(G代♯F),又放在底音(放在上头倒是常见的),主调的动法(从A到E)在这和弦里又是特别的,因为有这三种特别的情形碰在一块儿,而全篇其余的和音又都是很简单,所以我疑心这地方也许是一个简单和弦的错

字了。但是现在您既要把'也不是'三字特别提出来令人注意当然您爱用多特异的和声就用多特异的和声了。承您指出我的误会,我很感谢,并且说对不住。您说'用不着把它做一个 encore'这话我不懂。当然无论什么曲都可以不当 encore 用,并没有专门一类作品叫作 encore 曲的,我的意思是说凡是短而一听就令人拍手的都可以当 encore 用。关于寒的玫瑰末句'谁与你相守'的拍子,您说要把'相'字提出,又要避免疏密相隔太远,我很赞成,我提议的唱在形式上是不合这两种条件,但在事实上因为这地方有一个 dim,erit,所以'你'字并不重很重,'你'、'相'两字当中几乎有一个小休止,因此'相'字反而听得很真,而其两字并不会太密。这是从您的要求方面着想。至于我原来提议的用意是在避免 2· 1 1第一个 1 音太空得慌的感觉。

关于《金缕衣》的'劝君莫惜金缕衣,劝君莫取少年时'两句的拍子,从音题方面着想把两句做成一样,这是没有问题的。所难得是不以文害曲就得以曲害文。固然把轻重音和词类的结合弄成合乎达意表情的朗诵的要求之后,未必就能说作曲的工作就完了,不过唱起来,'取少'听得像成一个词,总觉得一不大舒服。……"

黄自.怎样才可产生吾国民族音乐.晨报,1934 年 10 月 21 日第九版

(此文后又刊载于上海音乐学院学报《音乐艺术》1984 年第 4 期第 14—15 页)

全文收录:

目前吾国音乐正在极紊乱的状态中:原有的旧乐已失了相当的号召力。五花八门的西洋音乐像潮水般地汹涌进来,而新的民族音乐尚待产生。在这种情形之下,当然不免有许多矛盾的见解。一部分的人以为音乐是不可雕的朽木,须整个儿的打倒,而以西乐代之。这些人的错误是在没有认清凡是伟大的艺术都不失为民族与社会的写照。旧乐与民谣中流露

出的特质，也就是我们民族性的表现，那么当然是不容一笔抹煞的。另有许多人认为振兴中国音乐只是复古的一法，他们竭力排斥西乐，并说学西乐就是不爱国。这种见解当然也是不对。

文化本来是流通的。外族的文化，只要自己能吸收、熔化，就可以变为自己的一部。主张绝对排斥西乐的先生们一定忘了他们今日所拥护"国乐"，在某一时期也是夷狄之音。国乐中最主要的乐器如胡琴、琵琶、笛等等，何尝不是由西域传入呢？不过当时我们把它们溶化了时，就可算做我们自己的东西了。再若，一国的文化，要不与外族的文化相接触就永远没有进展的可能。吾国音乐为什么在唐代最盛？就是因为当时与西域印度音乐接触的缘故。请在西洋音乐史上再举一例事实来证明之。百年前，俄国在欧洲音乐界是毫无地位可言。可是最近五六十年来突飞猛进放一异彩。原其故，俄国从前虽极富民谣，但与各外国音乐都不发生接触，等到了十八世纪末叶德、法的音乐充量地输入，于是这支生力军，变成一大原动力，启发了俄国音乐许多新境地。俄国音乐家将自己固有的民谣用德国科学化的作曲技术发展起来，结果就造成一种特殊的新艺术。

我想我们中国将来的民族音乐，自然而然也会走上这条路。把西洋音乐整盘端过来与墨守旧法，都是自杀政策，因为采取了第一办法我们充其量能与西洋音乐进展到一样的水平线罢了。况且这也是不一定办得到。因为不久他们自己也要变样子了，那时我们在后面亦步亦趋，恐怕跟起来很费力罢。所谓"乡下姑娘学上海样，一辈子跟不上"。因为"学得有点像，上海变了样。"至于闭关自守，只在旧乐里翻筋斗，那么我们的祖宗一二千年也翻够了。我恐也像孙悟空一样再也翻不出如来佛的手掌心。况且在现在情况之下，我们也无法阻止西乐东渐。西乐自会不速而来，我们的门再关也关不住的。因为这是自然而非认为可以避免的趋势。

平心而论，西乐确较国乐进步得多。他们记谱法的准确、乐器的精密、乐队组织规模之大，演奏技术之科学化，作曲法之讲求，我们都望尘莫及。用历史的眼光看来，中国音乐发展的程度之可比诸欧洲的十二三世纪。这

话好像壮他人志气灭自己威风，不过，事情实在是如此无可讳饰的。我们现在需知彼知己，取人之长补己之短。不能夜郎自大，适足自害。

最后还有一句，就是西洋音乐并不是全好的，我们必须严加选择。那些坏的我们应当排斥，而好的暂时不妨多多借重。总之我们现在所要学西洋好的音乐的方法，而利用这种方法来研究和整理我国的旧乐与民谣，那么我们就不难产生民族化的新音乐了。

贺绿汀．音乐艺术的时代性．音乐周刊，1934年第12期

全文收录：

艺术是人类思想感情的一种具体表现。因为政治、经济、社会和环境的变迁，所以各时代的人们的思想感情亦各不相同，因而产生出各时代不相同的艺术。如屈原的《离骚》、杜甫的《兵车行》、白居易的《长恨歌》，其所以能够有永久的价值，就是他们抓住了时代的精神。时代提出的问题、矛盾给人们以很深刻的影响，使人们的内心燃烧着极强烈的感情。艺术家抓住了这强烈的感情，把它具体地表现出来，无论这表现的工具是用诗歌、音乐、戏剧、绘画或小说，只要他所代表的感情是反映了当时对的真实，就一定可以得到普遍的同情与共鸣。

所以艺术家的作品虽然是由他个人创造出来的，然而实际上他不过是个时代的代言人，或新时代的预言家。因之，一个成功的艺术家，不单是要有成熟的技巧，也必须具有极其敏锐的时代感受性，能够抓住时代的中心。他不单是民众的喉舌，而且负有推动新时代前进的使命。

一般人认为音乐艺术与时代关系极少，过去许多成功的作品，大家都认为是作曲家个人的天才，其实我们只要细心去研究一下，就可以发现这是一个错误的观念。在音乐理论方面固然有些是属于理论家个人劳动的代价，然在创作方面，其流派的变迁与文学绘画毫无二致。即在欧洲和声变迁史上我们都可以划出很显然的时代的界限：Monteverdi（1567—1643

年）用了没有准备的属七和弦，当时人还觉得太不协和，可是Bach、Beethoven以后，因为时代的进展许多不协和和弦都在音乐作品中出现；到了近代，因为物质文明的高度发展，社会的组织呈现显著的病态，一般人都需要极其强烈的节奏，极不协和的声音去刺激他们歇斯底里的神经。

中国人守旧的观念极其强固，什么事都以为今不如古。尤其在音乐绘画方面，大家都趋向“仿古”、“拟古”，凡属新的作曲或绘画，都要有“古”味，才能称得上“雅”。中国新兴的画家还是要用那古装道服，踏雪寻梅一类老古董作为题材，新兴作曲家也得作几曲《汉宫秋月》或《中和韶乐》一类的东西，弄得中国的音乐、绘画与“古董”相联，一般人均以历史的兴趣去欣赏它们，其实这些人是在那里干掘坟墓的工作，把他们自己创作的能力完全埋没，永远在这古董圈里打转身。这样一来中国音乐将永无进步之一日。

自从西洋音乐传入中国以后，音乐界起了空前的变化，有些人完全鄙视中国音乐，一味洋化；有些人又在那里肆意攻击洋乐，说是洋乐粗野，不协和。其实这两种人都是没有彻底理解现代中国所处的时代地位。中国在文化方面落后，政治经济处在被压迫的地位，农村日形凋敝，这种情形直接影响人民的生活问题，反映出整个社会极度不安宁的紧张情绪。

社会上对于纯粹的洋乐既不能理解，对于复古的音乐亦无任何感受与兴趣。在这时候，有些投机的人利用一些民间俗调配上些淫荡的词句，广为传播，结果有一部分人接受了。这对于受过度刺激后，鉴赏程度极低的中国同胞，其作用恰似一服麻醉剂，是变相的鸦片。这种东西不惟不能鼓舞人民上进，反而引导人民堕落。

但是我们要知道，中国现状虽然如此破碎，然在另一方面，这种不安的现象正刺激着许多有为的新中国的青年无畏的勇气：无论在政治、经济、文化各个方面都有我们可敬的青年在那里埋头努力，这对于我们志在音乐的人是一个有多么重大意义的时候啊！我们应该鼓起我们的勇气来建设崭新的中国音乐！我们虽然用不着刻板地模仿西洋音乐，但是有许多极有价

值的西洋音乐理论我们必须采取,作为建设新中国音乐的借鉴。我们的音乐虽然可以发挥东方民族的精神,但决不为狭义的民族意识所束缚。在乐器方面,假如有某种中国乐器可以利用或改造而成为有价值的乐器当然是可以的,但是我们的音乐决不能为固有的落后的乐器所束缚。许多极其精巧的极有价值的西洋乐器,我们都应该采取。我们须以科学的方法去研究及分析中国一切过去的音乐,给它算一个总账;同时把握住现代中国的时代精神的脉搏,以成熟的技巧,热烈的情绪,反映我们伟大的时代,去担负起创造新中国音乐的使命。

欧漫郎．中国青年需要什么音乐．广州音乐,1935年第3卷617期

全文收录:

各位师长同学:今天鄙人和各位讨论题目是:“中国青年需要什么音乐?”

人类除了哲学、文学、科学、宗教还要有艺术。音乐既是艺术之一,当然是人类所少不得的。原始人类亦有音乐生活,据中国史乘所载,自黄帝以来,古人像孔子,唐玄宗等都是音乐爱好者。各位多是基督教徒,当知圣经创世纪第四章第廿一节所载犹八为犹太国音乐之祖。犹八比洪水时的挪亚还早,其古可知。音乐有特别力量亦为人所周知。音乐对于精神有鼓舞、镇静、治疗之效。圣经中载所罗门精神错乱,由大卫奏竖琴并歌唱治好了,这是一例。十八世纪时意国名伶法连纳利(Farinelli)歌唱治愈西班牙王菲力第五的精神衰弱症。音乐亦有鼓舞功效,泥水匠、车夫、挑夫工作时都唱着歌,忘记了肉体的疲劳。音乐力量之大可想而知。但音乐有优劣之分,究竟中国青年需要什么音乐呢?在未讨论此问题之先,我们还要知道青年有音乐陶冶,有高超理想不致趋于下流,这是第一件好处。青年共同演奏音乐增加团结力,这是第二件好处。青年习音乐对于事业必须贯注精神而有忍耐心,这是第三件好处。第四件好处便是习乐、奏乐能令青年精神常常健旺无颓废之态。试看世界有名音乐家哪一个不是雄赳赳,英气勃勃的。

中国青年目前需要音乐不是所谓“国乐”而是世界普遍优美的音乐。第一种是奋发雄壮的音乐,如优良进行曲等。第二种是表达高尚情绪的作品如贝多芬的交响乐、奏鸣曲等。第三种是美丽富有诗意的小歌或器乐小品,如叔伯德(舒伯特)的艺术歌、各国的优美民谣、肖邦的钢琴小品等。西洋劣音乐当推爵士(jazz)音乐。爵士发源于美国,性质是舞蹈的,节奏的,殊无高尚深刻意味。歌唱的爵士的辞句大都谈恋诲淫无文学价值,管弦的爵士音乐的配器法矫强而噪杂,例如发出“娃”“姥”等声音,听之令人毛戴,为中国青年应鄙弃的音乐。

中国目前正萌芽的新音乐运动其宗旨无非欲中国青年有高尚的音乐生活而已。中国新音乐的建立要“全盘西化”这是我大胆不怕人诮骂的话。和声学、乐器、谱表等应整个搬过来给我们用,使基础先立定了然后再创作新的中国音乐。

政府方面愿多设立专门音乐院、音乐师范学校等,同时应设法鼓励演奏与作曲的人材。大学专门学校起码加设音乐史班、音乐鉴赏班,管乐队、管弦队等。中小学应加以音乐钟点,提倡课余音乐生活,如管乐队、口琴队等,并优待音乐教师以求其安于音乐教学生活。教师方面应谨慎选择教材,设法使学生音乐兴趣增加。音乐家方面应努力不废——多唱、多弹、多听、多作,并随时用笔、用口、用本领极力宣传鼓吹使中国青年得到所需要的音乐使中国青年心灵生活日趋高尚。这是鄙人最诚恳的愿望。

贺绿汀.中国音乐界的现状及我们对于音乐艺术所应有的认识,明星,1936年第6卷

全文收录:

中国人常常自夸“礼乐之邦”,从这一句话我们就可以知道中国过去的统治者对于音乐的重视及其历史的悠久。不过因时代的推移,封建社会制度的几经变换,这些音乐职业家由乐官而成为教坊乐师乃至伶工,在社

会上的地位一天天变得极其下贱而成为社会的玩物。因之，音乐艺术在文化上的地位也就和其他的艺术相差太远。

目前我们所看得见的中国音乐如京剧、昆曲、大鼓、秦腔及古琴、琵琶的曲谱以至于民间的俗乐等这些东西，一部分是前代的遗物，一部分也许是已经蜕化了的外来东西。虽然历史告诉我们，中国曾有过许多音乐的黄金时代，不过就目前情况来看，我们必须认识到，虽然我们有极其丰富的、数千年遗留下来的音乐文化宝藏，但在技术理论各方面还相当落后，我们还不善于运用现代进步的音乐技术理论去发掘整理我们自己丰富的民族音乐遗产，作为创作自己民族新的音乐文化的基础。

自清末民初以来，欧洲文化传人中国，各地兴办学校，许多留日学生将日本人以东方音阶模仿西洋民歌体裁所作的学校歌曲及军歌等整个搬进中国来。这些歌曲（当然只有一个曲调而已）极其简单朴素，且利用亚剌伯（阿拉伯）数字记谱，易于学习，因之短期间内即普遍全国。自国语运动兴起，黎锦晖采用此种日本式歌曲的体裁，再杂以中国民间俗乐编作小学生国语唱歌教材，接连编了《葡萄仙子》等儿童歌剧多种，风行全国，有完全取日本歌曲而代之之势。民间俗乐类多靡靡之音，后来黎氏更尽量编作关于男女间庸俗爱情的歌曲，以投一般人所好，因之知识浅陋意志薄弱的青年男女受其诱惑，甚至小学生都会唱“妹妹我爱你”、“爱呀你的心”。教育家及教育当局看到了这一点，所以设法禁止。

这时候真正的西洋文化渐渐传入中国，西洋音乐也渐渐为人所理解。北方如萧友梅、杨仲子、刘天华等，提倡西乐并整理国乐；南方如李叔同、傅彦长，吴梦非等，分任各美术学校教师，灌输西洋音乐。不过实际讲起来，这时候西洋音乐在中国不过是萌芽时期，因为大部分的倡导者尚少深刻研究，在作曲方面即无所建树，而其生徒亦不过能唱些普通歌曲，或弹几首小奏鸣曲或奏几首小提琴小曲而已，何况各种演奏技术还都比较幼稚，粗浅。不过在这种幼稚的状况之下，音乐艺术确已渐渐引人注意，即在内地各处亦常有小小音乐会举行，唱些简单的合唱曲或其他的独唱曲，演奏些独奏

或合奏等节目。

以上是几年以前中国音乐界活动的情形。到现在,国立音乐院已有九年的历史,在其他各公私大学或专科学校亦有音乐系的设立。自从有声电影及无线电风行之后,音乐——包括中国的、外国的、好的、坏的、高尚的、下流的、爱国的、颓废的……,在各大城市中几乎到处可以听到,从事音乐活动的人也分别向各方发展起来,成为一种极其错综复杂的现象。在这现象中,某些人由于政治的、社会的及商业的各种背景不同,各树一帜,常以个人偏激的立场攻奸异己,中国音乐假如永远在这种状态之中持续下去,前途将会永远是悲惨的。所以在这时候我们不得不努力反省,将目前音乐界的现状作个客观的分析,以便去确定我们应该努力的方向。

要分析中国音乐界的现状,必须先理解各种社会阶层的人对于音乐的见解。先从劳动阶级说起吧:劳动阶级的人总是很可爱的,他们不知道音乐是什么,但是他们实在是最好的作曲家,他们的口头存在着千百年遗留下来的丰富的活的音乐遗产。农夫牧童的山歌,各种工人工作时的劳动号子,以及广大农村流行的民歌民谣,都是临时从口里唱出来的。这些曲调总是极其纯朴美丽而感人,同时又将他们整个的劳动生活从歌声里表现出来。

小市民与一般知识分子以为音乐就是歌曲,比如京调、昆曲、大鼓以至于《孟姜女》、《五更调》,都是用一种调门儿将故事用诗歌形式唱出来;他们根本否认音乐艺术本身可以独立存在。还有一个见解,就是以为这东西是那些公子哥儿吃饱饭没事作就干些这样的玩意。当然,他们对于其他艺术的见解也是如此的。

那些都市的"摩登人物",可分为几种:一种就是上述的公子哥儿、小姐、太太们,吃饱饭无事干,成天里讲究打扮。那些女人们,擦得怪难看的一副嘴脸,穿的奇装异服,招摇过市。他们整天过着颓废、糜烂的生活,中国新起的这些淫荡歌曲以及外国的爵士音乐就是他们的日常功课,当然他们对于音乐的见解由此可想而知。另一种"摩登人物",也许可以算是破落的小有产者吧。他们无以谋生,学会了这一套本领,到处播音,弄得街头

巷尾除了滩簧、京戏以外就是这一类肉麻的、猫叫般的声音和一些杂乱无章的、临时凑上去的伴奏声。

电影圈里的人对于音乐大概可分为两种看法:第一种是生意眼。他们觉得影片上需要音乐的地方就将唱片摆上去,不论是什么音乐都可以,等到一有了对白,唱片又从中切断了。至于歌曲呢,随便一首歌词加上阿拉伯数字就行。这种人对于音乐虽然不一定了解,可是他们这种看法,站在他们自己的立场看起来也有理由,他们觉得中国的听众本来就挺幼稚,分不出什么好歹,何必在这上面去费功夫呢? 第二种是艺术眼。这一种电影制作家当然自以为是极懂音乐的人,他们将音乐分为 Classic 与 Jass 两种,他们以为除了现在流行的美国式 Jass 音乐以外都算是 Classic,即古典派,所以如 Debussy、Ravel、Stravinsky、Schonberg 等近代作家,在他们看来都是古典派的,换言之即是些落后的音乐,在一九三六年的影片上决不能再有这些东西。假如要请你作一首歌的话,总是说"要 Jass 化一点"。"要 Jass 化一点","为什么? 这样太 Classic!"

现在要谈到那些国粹主义者了。他们的意见是:中国是文明古国,是礼乐之邦,有几千年的历史,反而抛弃自己的音乐,让夷狄之音乱我中华,这岂不是亡国之兆吗?

还有一种洋音乐家,他们也许会弹一手好钢琴,会拉几支小提琴曲,或者会唱几段歌剧里面的咏叹调,便神气十足,渺视一切中国音乐。他们以为中国音乐根本就是代表堕落的、落后的民族音乐。这种人当然是以高等华人自居。对于音乐艺术的见解也是先入为主的观念论者,和上述的国粹论者没有两样。

以上所举示的人物的意见,除劳动阶级以外,都是些偏激的论调。我们虽然不能说全中国的人的见解都是如此,然究竟是代表了大多数人的意见。因为这种原因,更加上中国特殊的政治、经济及社会的环境,音乐界的观点更加混乱。各种牛鬼蛇神都一齐在摇旗呐喊。

在音乐教育界,虽然有少数学校尚有些良好的教授,然而多数都是为

一些不学无术的人所盘踞，把持操纵，垄断一切，不惟徒耗国家、社会如许金钱，且空费整批学生数年的光阴，待等到学生混得一张文凭，又再回到各处去误人子弟。

作曲方面虽然和以前不同，但是在社会上仍掀不起很大的浪潮，社会经济等环境固然是有原因，但作曲者自己也不得不负点责任。近年来因为国难日深，社会情形一日紧张一日，有些爱好音乐的热血青年，与文化界救国运动者发生联系，编出许多关于爱国运动及社会运动的歌曲，为一般爱国大众所欢迎。这些歌曲在音乐方面固然和以前日本式歌曲差不多，而且在作曲技巧上许多地方都显得幼稚，甚至生硬，但是他们利用简单的民谣曲，鼓起民众爱国的热潮。从民族运动及社会运动的观点上看来，我们却不能否认他们的功绩。但是，这时候有许多人认为：这就是中国新兴音乐的突起，中国音乐可以从此走入一个革命的新阶段，这就未免过于夸张了。我们要晓得，一个新兴音乐运动的开始，决不是偶然的，而且领导新兴运动的人，必须对于已有的音乐具有极其深刻的研究和修养，才能以新的立场加以客观的批判和扬弃，从而建立起他自己新的音乐文化，过去的西洋作曲家如 Monteverdi、Berlioz、Wagner 等，都是极其有修养的音乐家，对于他们同时代以及其以前的音乐都有极其精湛的研究，所以他们的革命并不是将已有的完全革去，而是将旧的东西经过扬弃作用，再用新的方法，新的技巧去处理，用新的意识与热情去创造他自己新的艺术。像我们这些新兴的歌曲，事实上都是些短短的民谣，没有对位，也没有和声，曲体的结构也是散乱的。有一部分的曲子与其说是音乐，不如说是一些配上了亚剌伯（阿拉伯）数字的革命诗歌或口号，和西洋音乐比较起来，至多只能算是对谱音乐 * 以前的希腊罗马时代的音乐。有人说，我们这时候根本不需要 Beethoven、Mozart，在某种立场上讲这是对的。就是说：在我们这样狂风暴雨的时代，民众所需要的是一些容易上口的热情的歌曲，他们无暇去欣

---

* 注：指歌曲里的依曲填词。

赏 Beethoven、Mozart，而且也不能理解他们的作品。换言之，他们的鉴赏力还是古代的单音音乐时代。虽然在社会的立场上讲，我们的民族的思想的进步也许远远超过 Beethoven 时代，但是从音乐文化本身看来，我们民众的理解力与古典派的 Beethoven 时代相差尚远。

在这时候有人提出"打倒古典主义的学院派"的口号。这当然是指国立音乐院。听了这口号，本文作者只能深表惋惜。一个历史这样短的音乐院，人才又是这样贫乏，规模又是这样小，教育当局不把它放在眼里，而且在社会上它也几乎抬不起头来，居然也已经成了"派"，而且是古典主义。我们假如说国立音乐院实在太小，不行，我们应该将它扩充若干倍，聘请世界第一流作曲家、演奏家和唱歌家作教授，尽量培植中国新的音乐人才，那才能使中国音乐界前途无限！假使连这仅有的小规模的音乐院还要打倒，那么我们只能说他是有意摧残中国的音乐文化。假如说音乐院的人能作曲而不尽力产生救亡歌曲的话，应该群起而攻之，这是对的。假如说我们这时代不需要这样的学校，那么该打倒的东西太多了，也不单是一个音乐院。

不过话又说转来，国立音乐院之被人攻击当然也有它的原因。音乐院在救亡歌曲的创作方面数量也不在少数，这是表示在这样狂风暴雨时代他们并没有放弃责任，然而他们是孤立的，既不接近上海文化界，又不接近群众，简单通俗的歌曲固然也有，但有些过于艰深，不易普遍，最大的缺点是歌词的内容太空虚。所以以后希望我们音乐院的作曲教授们及同学们多和进步的上海文化界接近，多作些为一般民众易唱的通俗的爱国歌曲，以尽一份国民的责任。

好在音乐中的"古典主义"并不是主张去翻老古董，也并不是复古，而是专门讲求音乐形式与其本身内容的美，所以并不是十分可怕的东西，况且音乐院的课程和其他任何国家音乐院的课程都差不多，苏俄不能例外。里面所学的并不单是古典的东西。所以无论在音乐的立场或社会的立场看来，音乐院不应该是我们攻击的目标。值得我们严重注意的却另外有两种人：一种是继续编写淫荡歌曲的人与无线电播送淫荡歌曲的人。他们是

变相的卖淫妇,专门以毒害社会为其能事。另一种就是一些无耻的音乐商人,口口声声提倡大众音乐,实际上却用他们特殊的地位尽量贩卖下流的音乐以毒害中国大众。像这两种人,我们应当群起而攻之。

以上所写的是本文作者一时所痛感到的现状,本文作者绝对不故意站在任何派别上说话,目的只是希望每一个读者看了之后有一个深刻思索的机会。话说到这里为止。关于音乐艺术本身问题,我们在此也略加讨论。

音乐艺术也和其他一切艺术一样,在它的发展历史过程中,也因为时代的不同而出现古典派、浪漫派、印象派、民族派、未来派等等流派。

在表现的手段上虽然各有不同,其结构方面及组织内容都是大致相同的。拿绘画来说吧,首先有一个主题,其次计划画面的布置,远景、中景、近景的安排,然后计划着色,应如何注意色调的统一及画面的变化,这些都是在技术方面所应有的过程。至于内容方面,作画的人首先要明白了解他的对象是什么。一个艺术家不仅对于他的对象有极浓厚的兴趣,才能激发他极其热烈的感情;同时要有极正确的观察与严密的分析,然后根据它的要点,用具体的方法表现出来。音乐艺术也是这样。比方一首极简单的歌曲吧,首先就得研究歌词的内容,要理解其中主要的意义,使作曲者整个感情为歌词内容所浸染,然后从他的感情深处自然流露出歌曲的旋律来。这样的歌曲才是作曲者自己真正感情的流露。在曲体的结构方面,本来歌曲是没有固定结构曲体结构的,不过不懂结构法的人,写出来就会不知道段落的分配与结束音的安排,更不知道句读的连续、排列及乐想的发展方法,于是将许多音乐意义不相连贯的音符都一串连接起来。这样的东西,与其说是音乐,不如说是一笔滥豆腐账。所以即令一首极短的歌谣,对于曲体的结构,结束音的布置,转调的方向及全面的高潮的处理以至于歌词字句、音韵、平仄的表现法、字数的支配等等,都是为有经验的作曲家所必须注意的事项。

由此我们可以知道艺术家对于创作艺术品时的苦心。一个成功的艺术家,必须有极其敏锐的感觉,对于客观的现实所给予的一切刺激必须能

有极其迅速而正确的反应。他的感情必须极其热烈丰富,对于一切事的分析、观察必须极其正确精密而具有超人的理解力,不惟对当时社会政治情况有深切的认识,而且其本人的社会生活亦须丰富,然后他的作品不致过于空虚。除此以外,他必须有成熟的技巧、超人的组织力,然后可以满意地创造出他的艺术品来。

最后关于 Jass 音乐与中国音乐两问题,我们也略加讨论。Jass 音乐本来是黑人音乐,在节奏及乐器配合上有它的特点,但是它已被投机的流行音乐创作者所利用,它已成为一种纸醉金迷的音乐了。它所活动的地方是跳舞厅、酒吧间、咖啡馆。假如中国人采取它作为大众化音乐的基础,无异教中国人学下流。

关于中国音乐的问题,最好可以拿中国画来作比拟,比如中国画重线条,西洋画重色彩。中国音乐重曲调(Melody),西洋音乐重和声。中国音乐确实是有它的特点,也像中国画一样。可是中国音乐一直到现在还是没有一个有系统的科学化的研究,所以到现在还是停留在单音音乐的阶段,没有向前走出一步。

中国音乐在各特殊民族音乐中确实是足以代表东方民族色彩的最出色的民族音乐。这是须待我们来发掘的一个宝藏,我们尽可以利用西洋一切作曲的技巧,创造出新的中国民族音乐而能在世界乐坛上放一异彩。我的意思并不是一种狭隘的民族主义,而是说在世界音乐的园地里,这里还有一个尚未发掘的宝藏,有待我们的努力。

综合以上所讨论的问题,我们可以作一个结论:

第一,在当前民族危亡的时机,凡属参与作音乐运动的人都应该赶快起来,尽量创作许多极有力量而通俗的爱国歌曲,以鼓动民众的热情,向民族革命运动的道路迈进。

第二,在这时候,我们可借这个机会渐渐提高民众的音乐趣味,渐渐提高他们鉴赏音乐的能力,组织民众合唱队。此外,还可以将民众所熟悉的歌曲编成铜管乐队的爱国进行曲,分发各军队及各铜管乐职业团体。

第三，搞音乐运动的人应该组织联合阵线，占领所有的播音台，驱逐以播送淫荡歌曲为业的播音团体和以贩卖毒害民众的音乐为业的音乐商人、音乐买办。

第四，中国音乐，有它的特殊性，我们应将它发扬光大，这并不是保存国粹，再搬一些老古董去骗骗人，而是将这有特殊性的东方音乐用新的方法、新的技巧、新的意识，发展到它最高的形式，而成为世界上极有价值的民族音乐之一。

第五，我们除了努力发展中国已有的音乐之外，应该和全世界音乐界发生联系，尽量有条件地接受一切进步的外来音乐文化。

新中国的青年音乐家们，大家努力吧，前途是有无限的光明在等候着！

穆华．歌曲是一面社会的镜子．生活知识，1936年5月1日第2卷第1期

全文收录：

随着民众运动的兴起，音乐底力量被多数人确认了。有的人认为它是大多数人的呼声，也有很多人认为它是唤醒民众，组织民众最有力的武器之一，其实音乐是一面非常好的镜子，它能够把当时的社会，民众的要求一点不改地反映出来，好比一池清澈而平静的泉水。

歌曲在一般音乐当中，它底效果通常是来得更明白有力，无疑地，这因为它包有语言和文字的成份。一般的乐器音乐，也许会因为各种生活不同的听众，得到各种不同的解释或各种不同的效果，但一首歌，决不容你加以歪曲，或误解，它只有由歌词所表示的一个意义，当你唱着或者听着一首歌的时候，除非你厌恶它，不为它所感动外，你就会随着它底道路前进。所以一首歌曲，要是在各方面，无论在歌词的意义上，乐曲的精神上——都适合大多数人底要求的时候，它就会为大多数人接受，于是流行在大多数人之中。因此而流行的这些歌曲，无疑的是为大多数人所要求的，在反映大多

数的要求这一点上，就决定了它成为一面最忠实的社会的镜子。

这面镜子不是普通的镜子，是多面的，你从它可以看出大多数人的政治要求和对于一般生活的态度，也可以从它看出大多数人底艺术倾向和大多数人对于音乐艺术之特质的理解。由对于这些流行在大多数人生活中歌曲的思考，你可以得到关于形式问题、节奏问题，以及其他技术上的一些问题的解答。所以要是你想明白一个时代的大多数人的政治要求和对于一般生活的态度。或者你想知道某一时代对于音乐艺术之特质的理解和他们底音乐倾向的话，固然你可以从千万卷图书中寻到你底答案，实际上还不如去研究一些当时流行的歌曲更真切、更便当。固然一部《法国大革命史》会告诉我们一些宝贵的史实，可是一首《马赛曲》又何尝不能使我们明白当时大多数人民的政治要求呢？《国际歌》之流行在俄国大革命时代而不流行在法国大革命时代，也足够使我们明白法国大革命和俄国大革命之本质上的差异了，你还能说歌曲不是一面最忠实的社会的镜子吗？

中国，也并没有两样。过去，我们曾经有过《孟姜女》的时代，也曾有过《凤阳花鼓曲》的时代。十几年来，有过《葡萄仙子》的时代，也有着《毛毛雨》的时代，有过《打倒列强》的时代，也有着《桃花江》的时代，有着《渔光曲》的时代，也有了《大路》、《义勇军进行曲》的时代。难道还不是近十几年来中国社会的一幅缩图么？你能说它反映得不够清楚么？不够真实么？

问题不只在指出歌曲是一面真实的社会的镜子就算完事，目前我们音乐家应当努力来完成这面伟大的时代的镜子。无疑地，以《大路》、《义勇军》的姿态而出现的这面镜子到现在已经有些模糊了，至少是太小了。如今，我们是需要一面更清楚、更广大的一面镜子，而我们还没有。这面更清楚、更广大的，已经有人为我们的音乐家设计过了，这就是本刊上期提出来的国防音乐，我们相信这是要代替以《大路》、《义勇军进行曲》的姿态而出现的一面伟大的而忠实的镜子。

如何来创造，完成这面伟大而忠实的镜子是我们底神圣的音乐家底工

作。现在我们只问什么时候我们才得看到为我们自己所有的这面神圣的镜子,这要请我们底音乐家来回答。

冼星海.**救亡音乐在抗战中的任务**.武汉日报,1937年11月7日武汉劳军救亡歌咏大会特刊

全文收录:

中国近年来的救亡歌咏运动随着时代迫切的需要而开展了,她具有伟大雄厚的力量,这力量不但可以慰藉前方英勇的战士,同时也可以巩固后方民众的团结。

为着给侵略者以一个迎头痛击,因此,在抗战期中,一切文化部门多积极地、战斗地负起抗日的伟大任务。当然,救亡音乐在抗战的文化阵线里是一道铁的支流,她是较戏剧、图画更直接、更有效的,原因是她较其他的艺术更能普遍地让民众容易接受。

救亡音乐在抗战中的任务,不仅要向其他的文化艺术一样组织民众中和激发民众的抗敌力量,而且更要有目的地唤起不愿做奴隶者的在内的斗争热情——包括全世界的,连我们的惟一敌人日本帝国主义也在内。此外,我们更要借着我们的怒吼,使敌国人民了解侵略者的无耻、卑鄙,使他们自动地发动对军国主义的军阀做一个无情的清算。

同胞们:这是我们争自由的日子!我们要利用救亡音乐像一件锐利的武器一样在斗争中完成民族解放的伟大任务。

萧友梅.**关于我国新音乐运动**.音乐月刊,1938年2月1日第1卷第4号第74—76页

此文是上海国立音专《音乐月刊》的记者就新音乐问题约萧友梅写的一篇文章。记者提出10个问题,萧友梅撰写此文给予了解答。

全文收录：

1. 问：我国旧音乐与现代西洋音乐比较，先生有何观感？

答：所谓我国旧音乐大约可分两种：（甲）是雅乐，即吾国古代宗庙之乐；（乙）是俗乐（包括昆曲、皮黄等等）。现代西洋音乐与前者比较相差有一千五六百年，与后者比较相差亦有七八百年。雅乐虽已成了历史上的古迹，但俗乐尚有一种力量迷醉一般普通民众。现代西洋音乐亦分好几派，如尊意所指系最新的一派，恐怕吾国普通民众听来，尚有格格不相入之感。

2. 问：我国音乐到何时代完全停止进步？其原因何在？

答：吾国因为记谱法不改良与教授的不得法，所以不能进步。自唐代（?）发明工尺谱后，一直到民国前250年，算已进了字谱记法的能是，以后再无较进步的方面。所以亦可以说从那时起（昆曲之后）已停止进步。

3. 问：有人主张：要复兴我国音乐，须先把西洋音乐全盘接受过来，是它与我国文化发生接触从而产生一种以我国精神为灵魂，以西洋技术为躯干的新音乐。对于这见解，先生有何见解？

答：这当然是一种很好的试验，可惜还没有人彻底执行。

4. 问：概括言之，中国音乐之复兴当循何途径？

答：与其说复兴中国旧乐，不如说改造中国音乐较为有趣。因为复兴旧乐不过是照旧法再来一下，说到改造，就要采取其精英，剔去其渣滓，并且用新形式表出之，所以一切技术与工具须采用西方的，但必须保留其精神，方不致失去民族性。

5. 问：有人主张，音乐不分国界，用世界的眼光来观察音乐，凡是进步的音乐，便迎头把它赶上，凡是落后的音乐，便忍痛把它放弃。这样，中国人学习音乐的，便一心一德，选择一种进步的音乐来学，不管它是“中”是“西”，也不必抱有中西的观念。这种看法，先生以为如何？

答：抱定这种见解去学音乐技术是完全可以的，但如有意改造旧乐或创作一个国民乐派时，就不能把旧乐完全放弃。

6. 问：民众领略音乐的程度，预先在音乐的水准相距太远，这事实曾

令不少音乐运动者感觉着矛盾,甚至于徘徊歧途,不知是应该急起直追,赶上现代音乐的水准,暂时不顾一般民众呢,还是应该暂时甘心落后,一切只视民众的程度为依归?或者有什么两全的办法?

答:对于这个问题,我个人以为最好采取渐进主义。对于向未听过西乐的民众,尽可能一面使其领略较好的旧乐,一面仍使其有机会听到最浅近的西乐,以后逐渐提高他们领略的程度,这样介绍音乐给民众听,似乎两方面都可顾到。

7. 问:对于我国民众音乐,先生有何比较具体的建议?

答:对于吾国民众音乐,愚见有数点如下:

一、搜集旧民歌,去其鄙俚词句,易以浅近词句,并谱以浅近曲调;遇有谱之民歌,整理之后更配以适当的和声。

二、搜集民曲,加以整理,配以和声。

三、选择好的旧剧(指有历史价值而合时代思潮的)加以整理。

四、由政府及音乐学校双方征求新作名额并配以曲谱。认为有价值的请政府给予奖励,藉以创作新时代的民众音乐。

8. 问:有人相信:中国音乐之复兴,其途径必与俄国"五音乐家"所走的路程仿佛,即必须形成一个"国民乐派"是也。对于这个问题,先生意下如何?中国的国民乐派须在何条件下始能产生?

答:这个问题很重大,我以为我国作曲家不愿意投降于西乐时,必须创造出一种新作风,足以代表中华民族的特色而与其他各民族音乐有分别的,方可以成为一个"国民乐派"。但是吾国音乐空气远不如百年前的俄国,故是否在这个世纪内可以把这个乐派建造完成,全看吾国新进作曲家的意向与努力如何,方能决定。

9. 问:概括言之,中国音乐教育当循何途径?

答:关于目下中国音乐教育,下列三方面均需顾到,即:一面培养音乐师资,一面奖励音乐天才养成专家,一面鼓励集团歌唱(为音乐比赛之一种)与音乐的团体生活(小规模的合唱、合奏等)。

10. 问:音乐向来被认为是奢侈品,尤其在患难的时代,但我们都相信音乐不是奢侈品,而是一种精神上的必须品。在这国家多难之秋,有何方法可以证明我们的理论,使音乐在实际上为国人所了解?

答:在这国难期内,如环境许可时,应尽力创作爱国歌曲,训练军乐队队长及集团唱歌指挥,使他们在短时期可以应用出去,方可证明音乐不是奢侈品。关于此种工作如能由政府提倡,更容易发生效力。

陆华柏 . 所谓新音乐 . 桂林:嘹望哨,1940 年第 1152 期

全文收录:

目前颇有人以"新音乐"三字为标榜,我迂腐的见解觉得是不必的,吾人今日以为"新"者,他日未必不"旧",吾人今日以为叫"旧"者实乃过去之"新"。更有时吾人以为新者,其实是昔人研究所抛弃的渣滓!

我们现在已不是闭关自守的时代,不得不放开眼光看,世界乐潮的趋势,他们已演进到一个什么程度,我们以为新的,别人也以为新么?

音乐是艺术,其理论是学术,这是没有可闪烁其词的余地的,艺术与学术同为人类文化的水准,吾人躲在家里硬说大刀是新武器的时代早已过去了。

以"新音乐"三字为标榜的人,到现在为止,还没有产生过像样的"新作品"。他们连**1 2 3 4 5 6 7**的所谓长音阶也还不敢反对,这在欧洲已经是陈旧不堪了!欧洲的近代音乐早已否认了这些,不宁惟是,调性与小节的约束都早就不顾了。还有许多在我们中国作曲家尚未学会的理论,他们也早已抛弃了。——这一点我得劝劝以新音乐为标榜的人,根本不用再去噜嗦。用功,我们已经比欧洲的新作曲家更新,早就完全不理这些,可以引证胡适之先生做新诗的说法:他们的新音乐是"放足",而我们才是"天足"。——这个天足也许很"天真",美不美我可不敢担保。

或云我们中国所谓新音乐是指"思想"的新,歌词里充满了革命的字

眼，这是“文人”对于音乐的看法，我不愿有所论列。

以“新音乐”为标榜的理论文字，我略读过两篇。也许我生性愚笨，也许我脑筋顽固，总觉得他们的高见不敢不假思索地加以接受。他们论作曲，可以完全不顾到什么法则——研究前人作品，而归纳出来的宝贵经验——而空空洞洞地说什么思想正确了，自然就会作曲！思想是艺术创作的基础，我理会；然而说什么思想正确了，自然就会作曲，我却糊涂。

我以为今日一般研究音乐的朋友们，还是老实一点的好，不要故意标新立异；我们的工作有价值，后人自会加上一个“好”字，我们在骗人，“新”亦枉然。

如果他们这种说法，只有他们自己听到，我也不必写这篇文章；问题是他们俨然以学者的态度，来写文章，编书，骗年青的人，我就忍不住了。

赵沨．中国新音乐运动史的考察．新音乐，（重庆：新音乐社），1940年3月第1卷第3期

全文收录：

一、序　说

确切地说，中国新音乐运动的历史应该从民族解放运动的开始来着手研究，中国新音乐运动是与民族解放运动自始至终不可分开地密切的关系着。

艺术表现是离不开社会环境的，社会不是为了艺术家而存在，却是艺术家为了社会才存在的，艺术非帮助人类意识的发达、社会构造的改善不可。（艺术与社会生活）所以，中国新音乐运动是中国民族解放运动中的不可分的环节，并且是积极的参加了这运动、这斗争了的。

一直到现在，还有人反对这见解，他们认为艺术本身就是目的，无论艺术是怎样高尚的东西，倘若当作达到某种别的目的手段，而使用它，是使艺术作品的价值降低了。然而，请注视一下在抗战后音乐是如何的服役于抗战，

并且还提高了音乐艺术的发展的这情形,将会证明以上所说的是不正确的。

然而,中国新音乐运动跟它的姊妹艺术如文学、戏剧……的发展不相同的,因为音乐在它的姊妹艺术中表现得最落后,并且登场的时间是较晚的。

自然,在鸦片战争后,中国觉悟的士大夫阶级也开始了日本音乐的介绍,比如"大将南征胆气豪"的诗句也曾经配上日本的歌谱,作为"洋务学堂"、"海军学堂"学生们的音乐课程。然而,这仅仅是皮毛的介绍,不过是教科的日本教习们一种附带兼课,而且这些歌曲根本也没有普遍开来,甚至于当时的学生认为这是一种非常荒唐的课程。

民国成立以至于五四运动,除了日本音乐的介绍外,也有些人们开始了西洋音乐的介绍。表现在所谓"军歌"上的是狭义的爱国主义的诗句谱成的"黄族应享黄海权"一类的歌曲。(当时每个学生都会唱这个歌。)我们仍然不能认为这是中国新音乐运动的开始,因为这些歌曲没有更密切的和当时的社会环境、社会运动、社会斗争发生关系。

音乐运动可以说从一九二五——九二七的大革命时代才开始,"一二九"运动以后才真正成为一种广大的群众运动。我们可能把新音乐运动分为两个时期,大革命时代是中国新音乐运动的酝酿时期,萌芽时期,"一二九"运动经过抗战以至现时,是新音乐运动正式的开始。

二、从"打倒列强"谈起

我们不能像沈秉廉等一样,对"打倒列强"这支歌曲大肆攻击。我们应该注意这支歌是音乐在民族解放运动中正式登场的第一声,虽然这是异常简单的几句,然而"打倒列强,除军阀"等口号,是具有着十分正确的政治意义的,几句话已经把反帝反封建的斗争的全貌刻画出来了。这歌曲的普遍流传也说明了这一点。

接着是随着大革命的中途退潮而表现在政治上的压制以及艺术部门的沉寂。几年中,"唯美"、"为艺术"占领了全个乐坛。

也不是为生活的骚扰,

也不是为了利欲与斗争,

我们是为了灵感，

为了甜美的词句与祈祷而活着的、

“为艺术而艺术”的艺术家们登场了。(普希金诗)

三、唯美,为艺术而艺术

《新霓裳羽衣曲》是这类作品的最初出现者。继之,“宋词新声”等等。这时,纯艺术声乐曲大量的出现。大致都逃不出男女情爱,燕子、夜莺一类的圈子。

“对于为艺术而艺术的倾向,是在艺术家和围绕着他的那社会环境之间存在着不调和的时间发生的(普列汉诺夫)。”这些作者正是处在围绕他们的那社会的不调和之中,但他们“对这社会关系并不高喊什么反对”,他们只不过是认为这是可以在他们认为“污秽、庸俗里逃出来的手段”罢了。

他们对周遭的事物或多或少的感到不满。然而他们没有勇气正视这不满。于是,他们作宋词新声,高唱“春花秋月何时(了)”。

这其间,却更产生出来一个奇怪的支派。

四、关于黎锦晖

美国的有声电影输入了中国,美国电影掌握了中国所有的大戏院。

外国的爵士音乐也跟着传到了中国。于是,中国的音乐作家们也创作了中国的爵士音乐。

这里不想从纯美学的见地来研究爵士音乐与纯音乐艺术价值的高下问题。然而表现在黎锦晖的爵士音乐创作中的却是纯粹的色情、肉欲的描写,纯粹是刺人官感的东西。

我们可以说这是唯美音乐的流俗化,“宋词新声”的海派化,这有些相仿佛于小说方面的张资平,戏剧方面的菊池宽,——假使从商品化这一方面来意味着。

五、从“九一八”到“一二八”

这是一个突变的时期,任何人都为这沉痛的哀仇和血火的战争而震动了,中国新音乐运动显出了空前的蓬勃。

这期间，第一个应该提出的作家是聂耳。《义勇军进行曲》可以说是中国人创作出来的第一个健康的歌曲。自然，一直到现在，还有人从纯美学的见地来非难这曲子。是的，这个歌曲是有些许的瑕疵。可是历史不能没有缺点，抓着正确的政治内容，她便会克服这些缺点了。这是在《打倒列强》以后第二个如此广泛地被群众接受的歌曲。

中国人民开始了对日本帝国主义的战争了，任何人都没有规避了自己神圣的责任，黄自教授也创作了他的杰作，《旗正飘飘》和《抗敌歌》。虽然这两首歌曲的普遍性远不及《义勇军进行曲》，这也正有着客观的社会基础的原因：歌曲本身的较高深以及一般人音乐素养的贫乏。

艺术的创作离不开现实社会生活另一个明证：《毛毛雨》作者的黎锦晖也创作了《国难来了》、《团结精神》等具有着抗日意义的歌曲。

六、新音乐运动的退潮

“一二八”的停战，由于政治上的退让也表现在音乐运动表面上的退让。

像文学、戏剧……等等的发展，大约都是经过了这样的几个阶段的，由“唯美”、“为艺术”，而“为人生”，“为社会”，而“为革命”、“为无产阶级”。（李何林）音乐好像跳过了中间的一段。其实并非如此，不过中国新音乐运动开展得晚、慢，以及这中间的阶段的表现是异常模糊而已。

远在很久，像沈秉廉配词的乐曲《雪》，它的诗歌是：“平原寂寂，落华纷纷，野无游兽，路断行人，天赐软棉，怎能温身，地堆白银，怎能救贫，只是苦了穷人，富翁围炉畅饮……”也些许道出了对穷苦人的同情，而正在这淞沪停战以后的退潮期间，跟着一般的社会科学研究的发达，文学名著的移译，苏联文艺理论的介绍……等同时，在江西的音乐教育杂志也开始了对音乐史作新的解释的译文的发表，聂耳等也创作了些有关于劳苦大众的歌曲。

这表现着表面上的沉寂，好像是新音乐运动暂时的退潮。

其实，“一二九”运动以后……在上海的音乐作家开始了“国防音乐”的提出。这表面上的沉寂正是新的开展前的酝酿。

抗战爆发了。

七、抗战开始到现在

跟文艺界戏剧界……一样，音乐界也开始了空前的团结，这团结两个字也许用的十分牵强，因为音乐界好像从来也没有分裂过，也没有什么京派、海派；虽然各个作家也许对音乐根本上的见解不同。也许多少有点“我正统，你非正统”的意思，所以，这音乐界的团结也不是形式上的，不是举行大会等等，而是大家都有了一个共同的目的：——反抗敌人的侵略。这时，有些专家们也丢开了纯音乐的研究，开始新的方向的创作，非专家们也为了歌曲的贫乏，开始了自己的尝试。

由于大众的需要，这是中国新音乐运动最辉煌的时期，数十年来音乐教育的战果恐怕远不及抗战开始后一个月的战果来得大，这时期差不多有千万首以上的歌曲创作。

八、为什么没有谈到器乐

好像我们一直没有谈到器乐。

这一点，爱斯拉三年前的预言得到了证明：将来的新音乐跟过去相反，是以声乐为主，器乐是站在辅助地位。（爱斯拉著：音乐的危机。）

器乐不能十分发展是有着它的社会的原因的。首先，我们可以这样说：声乐是较器乐容易表现“思想”的。其次的原因可以说是器乐的学习困难，以及物质条件上的限制。

所以作为中国新音乐运动的主潮的，是声乐，可以说是唱歌、歌咏。（因为按一般习惯的说法，好像声乐是具有着高级的唱歌的意思。）

九、又好像是退潮的

在都市中，音乐运动好像又退潮了，这原因较为简单，首先是都市中受了敌人轰炸的影响。但这只是表面上的原因，实际上大概可以说是因为“环境影响，活动减少”“歌曲的类型化”和歌曲中“诗歌的口号化”这三个最大的原因。表现在曲谱上的外国教科书的背诵，表现在歌词上的是“杀”、“冲”、“至上”、“第一”等口号的堆积，听众和梦呓者都或多或少的厌了。居留在后方的音乐家们为了这情形而茫然了，沉默了，有的又开始

学术上研究了,有的把希望寄托在"将来"了。

然而,这并不是全面。

看敌后,前线音乐工作者正在积极的活跃着。一般兵士、战斗员,人民觉得唱歌是他们生活中不可或缺的因素。一个外国记者这样的记载着:"他说:(这个从后方来的工程师说。)他们甚么都很好,只是浪费在唱歌上的时间太多了"。

这里,我们应该特别提出的是冼星海在近期创作上的努力,在物质条件较一般,地域更为困难之下,(用洋油桶系上弦线代替低音提琴……)而创作了如《生产大合唱》、《黄河大合唱》、《九一八大合唱》等很多优秀而新型的作品。

十、形式的偏爱

现实生活是艺术创作的源泉。后方很多作曲家的良好的作品大都是发表在前方归来之后,(贺绿汀的《游击队歌》等。)而冼星海近期多产更可证明这个。所以,音乐家们应该更实际的深入现实生活。

音乐好像比其他艺术在表面上更需要形式,所以有很多人就到现在还冲不开形式的因袭。固然,形式是重要的。然而,我且引出玛克辛·仲干一段有名的话来作我这短文的结束,并不是我在这最后才提到形式问题,实在,形式问题是在目前最重要的问题。(听说,吕骥、星海主持之下曾经做过相当规模的"民歌"研究,但一时还没有看到他们的结论。)不能丢开西洋音乐形式传统的因袭,就不能即刻创造出真正的民族形式。若过分的注重形式,就会或多或少的妨碍了对于诗歌的正确的解释。

玛克辛·仲干批评对于形式的极端的偏爱,这样说过了:

"形式是美的,在根底里有思想的时候。

没有脑髓的美的脸是什么呀?"

十一、一个故事

前方回来的朋友常说:前方需要书报,前方需要新戏、新歌。在前方作

政治工作的朋友们每次来信都是说：寄些画报来吧，寄些新歌来吧，我们将干涸死了。

苏联，红军合唱团的创办人亚历山大洛夫有一次问一个西伯利亚的老游击队员："为什么喜欢唱歌？""喜欢唱哪一类的歌？"他回答说："一个兵士没有歌，就像一个船没有舵一样，旧的歌曲不适合我们，因此我们制作我们自己的"。

音乐家们，我们可以让我们的兵士没有舵么？

十二、一点结束的话

假使我把以上的话结束一下：

1. 艺术是离不开社会环境的。

2. 中国新音乐运动自始即为民族解放运动中的一个有机的环节。所以：

(1)音乐艺术是曾经服役并且还将要服役于抗战的。

(2)音乐家是应该更深入生活，从现实生活中来吸取创作的源泉。

赵沨．释新音乐——答陆华柏君．新音乐，重庆：新音乐社，1940年9月第2卷第3期

全文录入：

（见扫荡报复刊，载有陆华柏君《所谓新音乐》一文，他的全文的意义可归纳为四点：(1)"以'新音乐'三字为标榜的人，他们连**1 2 3 4 5 6 7**的所谓长音阶也还不敢反对：这在欧洲已经是陈旧不堪的了。欧洲的近代音乐早已否认了这些，不宁惟是，调性与小节的约束都早就不顾了"。(2)"以'新音乐'三字为标榜的人，他们论作曲，可以完全不顾到什么法则，而空空洞洞的说什么思想正确了，自然就会作曲"。(3)"以'新音乐'为标榜的人，到现在为止，还没有产生过'像样的'新作品"。(4)他（陆君）本来不必写这篇文章；问题是"他们（以新音乐三字为标榜的人。）俨然以学者的态度来写文章，编书，骗青年的人"，所以他（陆

君）“就忍不住了”。全篇对“新音乐”完全误解，本拟不予答复。因为：“俨然以学者态度”，“写文章，编书”骂“年青人”骂青年的救亡工作者的习作“一塌糊涂”等等，已经是司空见惯的了。然而，恐在国内抱如此态度的人还不在少数，特简答之。）

一、为什么叫“新音乐”和“新音乐”是甚么？

第一，“新音乐”不同于“国乐”不同于“国粹主义”的国乐。

国粹主义者以为：中国古代之音乐，“学理之精微，为世界诸邦所不及”。“五音六律旋相为官，计算周详，金石丝竹，匏土革木，八类咸具”，乐器如琴笙，虽为几千年前之制作，“无不与近代科学原理符合”。所以，只要“恢复固有音乐博大之精神，发扬固有音乐湛精之学理”，则“乐教”就可以“复与”了。

其实，古代音乐虽然学理精微，与近代科学原理符合，而因为定音法之不科学，（以管长若干，容粟若干为某音，然历朝度量衡之改变，所用之粟之大小，均足以影响管之发音。）所以，“八类咸具”之乐器与“符合近代科学原理”之“精湛学理”悉不“符合”。

第二，“新音乐”不同于所谓“音乐”，（所谓“音乐”＝“西乐”。）不同于“全盘西化论者”如陆君所谓之“音乐”。

“全盘西化论者”以为：中国固有的太不科学，中国固有的音乐遗产全是不值一顾的东西，所以，不管用甚么理论，不管用甚么形式，只要是中国人自己写的，就是中国的音乐。

其实：中国音乐中并不是完全是不值一顾的东西。假使我们不注意乐器、理论、形式（就是说完全采用西洋的乐器、理论、形式。）的话。则仍然会和鸦片战争后几十年来介绍西洋音乐的成果一样，永远不会为一般大众所接受。

但是：第一，“新音乐”并不是完全否定国乐，流传在民间的广大的音乐遗产，正是“新音乐”创作灵感的、无尽的、主要的源泉。不研究、发掘我们民族的音乐遗产，不研究民歌、京戏、古乐、地方戏……，不发掘存于其中

的旋法、和声，……则将永远不能创作出"新音乐"。第二，"新音乐"并不是完全否定西乐，因为，离开了全世界人类优秀的劳作成果，西乐的高度的技术，理论水准，仍然是不可设想的"新音乐"。

"新音乐"是：

一方面发掘民族音乐的丰富的宝藏，一方面武装起西洋音乐的高度的技术、理论。（"愈是民族的也愈是国际的"。"国际主义非通过民族形式才能完成"。）而创造出歌咏自己民族的厄运和斗争的、为中国老百姓所喜见乐闻的"新音乐"。

具体来说：

1. 新音乐的创作手法是现实主义的，内容是民族的，形式是民族的。

2. 新音乐和"艺术至上论者"相反，是大众的，是与革命实践密切联系着的。（一个明证：连年，多产的作家们都是久居战地的，沉醉在象牙塔中，很少有"像样的新作品"发表。）正因为与革命实践密切的联系着，所以才会如陆君所说："思想正确，充满革命词句"。（然而陆君却说这是"文人"的行径。）

3. "新音乐"广泛的发掘，精密的淘炼，批判的接受一切民族永远的优秀遗产。这"民族的永远的遗产"有着广泛的含义，她也包括着五四以来新音乐运动的优秀的传统在内，然而不是国粹主义的复古。

4. 新音乐武装着西洋高度的技术，理论水准，（不同于生吞活剥，刺激官感的《毛毛雨》，也不同于全盘欧化粉饰升平的《农家乐》。）然而不是全盘西化。

二、长音阶：

调性小节的约束，在欧洲真正已经是陈旧不堪了么？

我们不知道陆君所谓：认为长音阶已经陈旧不堪，不顾调性与小节的约束的欧洲近代音乐，是不是指战后的无调主义……如绘画上立体主义、新感觉派、达达主义……等相同的流派所主张的理论。假使是，这些流派的理论在艺术史上倒真正已是陈旧不堪的了。因为这只是战后的资产阶

级的知识分子自认为“个人意识最后的彻底解放”,这乃是被世人公认为“反抗、破坏、爆发、混乱、虚无、无组织的本身表现,理智的安那其的形象”的艺术流派。“新音乐”当然不同于这流派的主张,而陆君假使认为这些主张是“新”的,而其实这已是很早被“清算”过的理论了。

三、我们从来也没有主张过:作曲不可以不靠法则;说:思想正确了,自然会作曲。

很早我们就说过:

一说起作曲,必然会想起几种不正确的想法,一种存在于一些受过音乐教育的人中,他们认为作曲只有进过什么专门学校的天才去做,决非“流俗之辈”所可染指。他们常常愿意削弱青年学习作曲的热情。常常喜欢用“一塌糊涂”那些不着边际的话去打击幼稚的心灵,甚至希望根绝这许多想从艰苦学习中起来的作曲者的生长。

另外一种是存在于一些初学音乐的青年中,正相反,他们却以为作曲是最容易不过的事,轻易就写。这种勇敢精神是可敬的,可是容易陷于无章无则。

此外还有一种,他们很谦虚,他们常想写曲,但感到自己怕懂得太少,于是又把热情打消了。

是的,作曲是需要有很好的音乐修养才能成功,但不是一件高不可攀的工作。……孩子初学作文一样,读过几篇书就可以学填空子,做串句了,想学写曲的青年差不多都受过普通初中以上的音乐教育,更常常唱着许多歌曲,这些歌曲也许记得很熟,因之在练习机会中,自然而然习惯了曲调起句收尾旋法及节奏等方法,有时无意哼出一些相近的新调。……不用说,这些作品一定很糟糕,不要紧,我们开始并没有要求很高,我们希望爱音乐的朋友踊跃参加学习作曲,慢慢从虚心与谨慎的学习中参考些作曲法入门的书籍。(!!! 请陆君注意听着)多唱、多听名曲来充实他,提高他,多练习,多请人改或用座谈研究来归正它……况且作曲不只是单靠技术,更需要能深入现实,体验现实才能成功。……(见

星海、吴沨：歌曲创作讲话）

归纳起来：

1. 作曲不只是仅仅单靠技术。

2. 从学唱中来研究作曲的法则、技巧。

我们很奇怪：这里通篇上没有像陆君所说的一样：作曲可以完全不顾法则，思想正确了自然会作曲等等的话。

（一句玩笑话：假使陆君公开了自己在专门学校的习作薄，看看是不是完全是些“反对长音阶、不拘调性与小节的拘束、像样的作品？”）

四、新音乐没有成果么？新音乐没有“像样的新作品么”？

谁都没有敢否认新音乐运动服役于这次神圣的民族解放斗争的功勋，早在抗战以前，《义勇军进行曲》已经吼出了千万老百姓所要说、所要喊的话。抗战后，音乐在政工工作的效果不弱于任何其他艺术部分。而像最近创作民歌的《开荒》、《新山歌》，非宗教的康塔塔的《九一八大合唱》、《新年大合唱》、《黄河大合唱》，歌剧的《生产大合唱》、《军民合作进行曲》……这千万篇作品，难道没有一篇“像样的作品”？

（抗战中，陆君自己又有多少“像样的作品”制作出来了呢？请问。）

五、结束的话

本来，这种类似“谩骂”、“俨然学者态度”的谩骂，我们是不预备答复的，这篇短文章的含义有着两种很大的、毒害的论据：

1. 否认，轻轻的抹杀了新音乐运动在艰苦的奋斗中的成果。

2. 不仅仅是“全盘西化论”的再版，因为“全盘西化论者”还只是我们模仿西洋的古典作品，模仿长音阶，模仿“调性与小节的约束”，而陆君却劝我们模仿世人公认为：“反抗、破坏、爆发、混乱、虚无、无组织的本身的表现，理智的安那其的形象”，“极端的个人主义”荒谬，怪诞的艺术流派，模仿“反对长音阶，不顾调性与小节的拘束”，并且，又“俨然以学者态度，来写文章”，骂人，我们（陆君原文是我。）“也就忍不住了”。

贺绿汀．抗战音乐的历程及音乐的民族形式．中苏文化，重庆：1940年7月（抗战三周年纪念特刊）

全文录入：

中国的文化与西洋的文化，无论从哪一方面看都表现出两个完全不相同的面目。表现在艺术方面，无论是戏剧、绘画、音乐、建筑等，也都是走着不相同的途径。不过一般的说，中国文化过去都是长期停留在封建社会里，所以一旦与西洋近代文化接触之后，大多都显得落后。

在音乐方面，过去中国是有过辉煌的历史的。不过历史尽管是有，留给我们的遗产仍然有待我们去清理。所以如果要建立我们的新音乐，必须在现有音乐的遗产上重新建立起来。西洋现代音乐进入中国也不过是最近二三十年的事，中国自己的国立音乐学校也不过十几年的历史，可是这些年中，中国自己的新音乐已经开始在建立了。这里值得我们纪念的就是于前年逝世的黄自先生（1904—1938年），他从美国欧伯林音乐院毕业归国后，在上海音专任教，创作了一些纯粹中国风味的作品，尤其是他用白居易的《长恨歌》作题材所写的第一部中国风格的大合唱，表现出他的艺术才华和成熟的技巧。他的生命虽然短暂，但他的作品已显示出新中国音乐的方向，他亲手培养出许多青年音乐家，他的功绩是不可磨灭的。

中国近代，音乐艺术和其他的艺术比较起来，在接受西洋文化方面，当然历史短浅一点，但是几年来也有相当的进步，并且现在在埋头学习及国外学习的，尚大有人在。

中国是个地域辽阔、人口众多的国家，是个有几千年历史的国家，从南到北，从东到西，无论是语言、风俗、生活、习惯、民族性、社会组织等等，都有极大的差异。在这各不相同的地域里蕴藏着几千年来遗留下来的无尽的民间音乐、歌谣等等，如昆曲、皮黄、梆子、大鼓、河南坠子等，大都是来自

民间而富有极其浓厚的地方色彩。从现代音乐的立场看来，这些东西已不够代表新中国的音乐，但是这些东西是创造新中国音乐的最宝贵的泉源。

写到这里，我们要讨论目前所发生的“民族形式”、新中国音乐方向等等问题。

在音乐方面，所谓“民族派”音乐，在西洋音乐史上占有极大的篇幅，成功的作者如俄国的巴拉基列夫和里姆斯基－科萨科夫等五人团、挪威的格里格、波兰的肖邦、波希米亚的德沃夏克等等，他们不仅是本国不朽的作曲家。而且也是世界不朽的作曲家。所谓“民族形式”，在音乐方面讲，应该是一种“风格”，而不是一种形式。各个民族因为自己环境、气候、种族、生活方式、社会组织等等的不同关系而形成各种民族的特性，形成各种不同民族的音乐风格。在过去交通工具不发达的时候，各民族音乐的特性更为明显。音乐是世界的言语，所以无论何种民族的音乐，对于别的民族来说，基本上没有听不懂的，这是和语言文字不同的地方。所以常常有许多各种特殊民族的音乐因政治、经济等等关系，忽然在别的不同的民族的国家中流行起来，久而久之变成为他们自己的国乐；或者与他们固有的民族音乐合流而产生另一种新的音乐。在交通极度发达的现在，这种现象更加普遍。西洋音乐从巴哈（巴赫）、贝多芬一直下来到肖邦、瓦格纳，到现在的理查·施特劳斯等等，仿佛用大、小调音阶级及其和声、节奏等等所构成的音乐都被历来的作曲家发掘殆尽。所以，新的作曲家都要另寻出路，他们尽力设法去创造新的音阶、新的和声和节奏等等，他们旅行到各地去寻找各种特殊的民族音乐。近代作曲家如法国的拉威尔和德彪西、英国的班托克，以及俄罗斯许多作曲家们都曾写过许多很成功的东方情调的音乐。

我们应该怎样来估计中国音乐的民族形式及其将来发展的方向呢？中国是四万万五千万人口的国家，东亚大陆占了一大半，而且有几千年的历史。所以要讲起民族形式来，自身就可以分成许多互不相同的民族形式。有人以为中国就只有五声音阶，其实中国不仅有七声音阶，而且在许多地方性的民歌或乐曲中存在着比半音更小的音程。有各种各样不同的

调式、结束法和节奏，这些东西，如像无尽的宝藏蕴藏在各地民间，等待人们去发掘。

但是，我们应该怎样来建立我们的民族音乐呢？我以为建立新中国音乐并不是一件容易的事情。中国各地蕴藏着许多音乐的宝藏，但它也和其他的矿藏一样，光是用中国的土法子去开采——进行创作是不行的。我们如要写中国的管弦乐曲，写中国的新歌剧，我们必须先埋头去研究那些进步的西洋音乐理论技术，去研究和分析那些古典派、近代派各家的作品，以提高我们的技巧。我们的眼界要能够达到世界一般国家中作曲家的水准，然后我们才能够谈得上如何建立中国音乐理论的基础，如何创造新中国的和声、中国的对位、中国的曲体，如何有系统地研究中国各地的民歌、地方戏曲音乐等等，这样才能创造出有世界价值的中国民族音乐。这并不是说把中国的音乐西洋化，也不是模仿西洋音乐。人家的音乐已先于我们几个世纪了，我们不去研究人家的音乐理论、技巧，不去学习人家的理论、技巧，我们能赶得上人家吗？

有些人反对技巧，最厌恶人家谈技巧，或是喊叫“中国人要创造中国人自己的技巧”。须知无论何种艺术，没有充分的技巧，不管你内容如何丰富、如何好，是没有办法表现出来的。充实的内容与成熟的技巧是任何成功的艺术品所不可缺少的条件。中国人要创造自己的技巧，这是天经地义的。但是技巧并不是凭空从天下掉下来的，我们不去虚心地学习进步的西洋音乐，不去借鉴人家的长处，以便更深入地研究并继承自己民族所特有的技法而空喊创造自己的技巧，这也是所谓的“左派幼稚病”。过去那些成功的民族派作曲家谁不是经过长期学习的呢？

在抗战时期，我们要用音乐来动员民众，当然我们更需要民间歌谣形式。利用民歌，创造为民众所喜欢的新民歌，我们的目的是在动员民众，教育民众，提高民众的音乐水平。为了这个目的，我们应该理解目前抗战局面，理解现阶段各阶层民众生活的实况，到战争的最前线去，到敌后去，以体验一切来充实自己的生活，锻炼自己的思想感情，这样才会产生为民众、

为士兵所需要的歌曲。不过这不能算是新中国音乐的全部,至多也只能算是中国新音乐的一部分。在这伟大的时代,我们更可以创作出比较高深些的大型作品如交响曲、管弦乐曲、歌剧等等,以反映我们伟大的时代。这些东西是目前一般民众士兵所不易演奏、演唱,甚至是不易欣赏的东西。假如因为一般民众暂时不易理解而认为不是中国的新音乐,是少数特权阶级的音乐,这又是因噎废食的谬论。我们不能因为民众一时不能接受而限制很多音乐家及作曲家老是停留在一个水平上,不去创作无愧于我们伟大时代的史诗性作品,这是毫无理由的。至于说目前因为抗战关系,我们应该产生许多民众士兵所需要的歌曲,这当然是对的。但这是另一问题,我们不能混为一谈。

再就民众立场来看,目前为民众接受的歌曲中,纯粹中国风味的只占极少数,这虽然不是证明民众拒绝中国风味的音乐,但至少可以证明民众并不拒绝应用西洋技巧所创作的带有一些西洋风味的音乐。纯粹民歌民谣趣味的,尤其是民众日常所习闻的音乐,最为民众所能接受,这是对的。但是民众并不愿意把自己限在一个很小的圈子以内,他们也会希望知道从来不知道的东西,只要外来音乐能为他们所理解,他们不会不接受的。单就民族形式来说,北方人听久了北方民歌,忽然听到了南方民歌,一定感到新鲜有趣;反之也是一样。考究中国音乐史,中国的音乐受外来的影响很大,连很多乐器也是外国的,中国本来的音乐就已经不十分纯粹了,我们还把自己禁锢在这不纯粹的圈子里,说是地道的民族形式,这不是笑话吗!以此我们可以知道民众所需要的主要的是要合[乎]他们的要求,过于艰深高雅的中国风味的音乐,他们也未必能接受。

也许有人怀疑我在反对民族形式吧,倒又不然。中国人假如纯粹模仿西洋人,走他们的道路,至多也不过和西洋人一样,变不出新花样来,何况他们自己也在那里另辟新途径呢。我们的祖先既然遗留给我们这许多未经开发的民族音乐的宝藏,我们为什么不把它开发出来,把它发扬光大?!至于民族形式将来的发展方向如何,有人以为把中国东西和外国东西并在

一道，就可以成为新的民族形式。我以为把外国的东西原原本本搬到中国音乐中来，并不妥当。这样硬凑起来，会变成不中不西，失去了中国的民族性。我们要仔细研究人家的东西，来创造自己的和声、对位、节奏、结束法、曲体等等才是上策。我们无论采用他们的和声、对位、曲体等等，一定要以能够加强我们民族音乐的效果和不防害民族音乐的特性为原则。我们要知道：民族色彩愈浓厚的音乐，愈有生气，愈为全世界其他任何国家民族所欢迎。不过，我们的东西光是几个简单的曲调是不行的，我们也要有很成熟的中国声乐和器乐的作品。

以上是专就民族形式来讲。中国音乐将来发展如何？在这里我们不能十分肯定。民族形式当然是一条路，但是这权柄是操在作曲家自己手里。单就民族形式说，也会10个人写成10个样子。我们可以批评所有的作品，指出作曲家错误的地方，但是不能限制作曲家们去走一条很狭窄的、单一的道路。假如有些作曲家把中西音乐融合起来，成功一个别的东西，也未始不可。也许有些作曲家对某外国特殊民族的音阶发生很浓厚的兴趣，因而产生出一个很成功的新作品，我们也不能反对他。我们有广大的土地与人民，有几千年的文化，可能产生伟大的中国新音乐运动。总之，我们的音乐再不能仍旧停留在固步自封的封建阶段，我们要大踏步赶上人家，写出时代的新声，在这广大的东亚大陆上重新建立起灿烂的、新的中国音乐文化。

星海．民歌与中国新兴音乐．中国文化，1940年1月(创刊号)

全文录入：

一、从音乐观点上来看民歌

民国15年，我曾看见刊载《北平文学周刊》的民谣研究，但只是有歌词而无歌曲的刊物，在文学的观点上是可以作为民歌研究的一方面。自从中国一般前进的音乐家提出了"新音乐运动"之后，不少大众化、民族化的新兴歌曲，由民歌的影响而产生出来，今天我们提出从音乐观点上来看民

歌,既可补充过去民歌研究的不足,而且更可促进我们中国新兴音乐的向更实际方面的发展。

中国民歌有它的艺术的历史的时代背景,有它特殊的民族色彩。中国是世界上伟大民族之一,它有四千多年长久的历史,广大的土地,广大的人民,它是世界上文明发达最早的国家,而且还是一个在世界史上政治和社会最多变动、最复杂、最堪令人注意的一个民族,因此,中国民歌具有它的独自的特性与优点。

首先在歌词的特性上,可以看出:第一是它的现实性。一般的民歌,都是描写大众的现实环境、现实生活。一个民歌没有现实性,决不会流传下来。比如德国的《莱茵河歌》、苏联的《囚徒之歌》,假如没有描写出莱茵河畔的现实生活及俄国囚徒的真实心理,这两个歌是不会流传下来的。中国的《送郎上前线》,真实地表现出人民的情绪,所以能为一般人所欢迎。第二是形象化。民歌中大都能表现出活生生的生活与生活体验,如《挑水歌》及《跳粉墙》等。第三是口语化。民歌与雅乐不同,就在于歌词都是口语化的,如《小放牛》、《剪剪梅》等。假如不是口语化的民歌,不会流传很广的。第四是地方性。凡民歌似乎都是带着浓厚的地方色彩的。各地有各地的民歌。有些民歌因受地方性的限制,往往不能流传到其他地方。比方北方的民歌不见得能为广东民众所欢迎。歌词虽有上面的特性,也可以说优点,同时也不免有它的缺点,如在言语形式上,因受地方性的限制,不能普遍全国。在内容上,除一小部分外,差不多充满了封建的意识,缺少斗争鼓动的力量,大多带有忧郁的情调。最不幸的,有许多人一提到民歌就把它当作淫荡的东西。这就因为中国民歌里的确有不少淫荡的东西(不过都是经妓院改造的,真正的民歌,很少这种风气)。

其次再说曲调的特点。中国民歌曲调大部分是优美和平,拍节方面大部分是中板及慢板,表情方面大都没有激烈雄壮的情调,中国民间的打击乐器是独立的,如大锣、大鼓、板鼓、钹、木鱼、铃等等,我们只要一敲一打,没有一个人不知道这是中国的东西。中国的打击乐器,是真正的独立的,

如京戏中的撕边、收头、扭丝、三锣、哭头、乱七抽、冲头、叫头等等，音色是很特别的，因此锣鼓一响，就有“搭白仓台才台仓”的声音。许多人讲这是民族落后的表征，但中国人都会受到它的感动，现在世界新的作风假如能加进中国打击乐器的方法，或者把它用到舞蹈方面，那末一定会出现一种特殊的风格。旋律方法，中国的民歌是最丰富而热情的，比世界任何一国都有趣味。因为没有科学方法，所以成了单调的、平面的，可是我们几千年来流传下来的小调民歌，还是有人拥护它，因为它旋律的本身是可以独立的。比方二簧是圆隐有趣的，西皮是凄楚激昂，梆子是悲壮激越，昆曲是温雅幽静，高腔是朴质有神。中国民歌的调性最多$\left\{\begin{matrix}1 & 5\\ \underset{\cdot}{5} & 1\end{matrix}\right.$，次多$\left\{\begin{matrix}\underset{\cdot}{5} & 2\\ 2 & 5\end{matrix}\right.$，再次多$\left\{\begin{matrix}2 & 6\\ \underset{\cdot}{6} & 2\end{matrix}\right.$，但也有$\left\{\begin{matrix}6 & 3\\ 3 & \underset{\cdot}{6}\end{matrix}\right.$。在比较偏僻的乡下，就有许多滑音，有些很明显的，如陕西的《郿鄠调》(谱例略)。

在广西的民歌中有许多复杂的变音，是普通音阶中没有的。中国民歌每省都有其特殊进行法，有根据曲调旋律进行的，有根据语调进行的，有根据情感表现来进行的。

节奏方面最有趣的是在二簧找到的，里面有摇板、散板、倒板，比如《战太平》倒板、二簧摇板《武昭关》、散板里的《虹霓关》等等。中国没有外国拍子这样复杂，大半都是二拍子的(一板一眼)，四拍子的(一板三眼)，三拍子的(一板二眼)，没有西洋四分之五，四分之七等拍子。但中国许多拍子的变化都是许多板路配合打击乐器作一种变化。

音阶方面，大半用五声音阶，但欧洲的五声音阶与中国的五声音阶不同，我们的五声音阶是另有一种趣味的。七声音阶中国也有，譬如广东小调就有七声音阶，但趣味也与西洋的不同，在我们七声音阶里用七种调子。用“十二律旋相为宫”之法则变为十二调(即十二律旋相为基音宫，十二次就得八十四个调)，跟古希腊“七音调”相同。

和声方面，中国音乐是有和声的，在唐代外国音乐流传中国的时候就

有和声，如琵琶。但到现在因受长期环境的影响，和声不被重视，等于没有了。表现和声的方法有四度、八度音等。中国新的和声至今尚未定出一种规律，没有很好地发现，将来我想另外再详细谈谈新和声的问题。

曲调的形式也很特别，不像外国一段体、二段体、序曲、组曲、塑拿大、交响乐等特殊形式。它有特别形式，在世界上所没有的。假使我们能利用其长处，说不定可以创作出时代最新的形式来。

最后中国民歌还有它的衬词。比如“呀、呀哟、啊”等等，都是为外国音乐所没有的，这些衬词表现出民众愉快或悲苦的感情。全世界最多最丰富的民歌或许只有在中国，我们音乐工作者生在今日的中国，无疑的是一件幸福的事情。从民歌的材料里可以发掘许多宝藏和参考。

二、研究民歌与创作民歌的方法

我们要使民歌有新的发展，一定要抓到研究方法。这个方法应当是最经济、最科学的。以下是具体的几个方法：

1. 音乐工作者应该深入民间，尽量搜集各省各地的民歌，与大众一起生活，同他们一块唱和，考察他们的生活，用记谱法精确地记录他们的曲调与歌词。

2. 用唱片收音机，直接收他们原来的音。参加他们的秧歌舞、秦腔、蹦蹦戏、京戏种种，深刻地认识他们的艺术，然后进行收音工作。工作态度一定要很谦虚，有很大容量且有刻苦耐劳的精神。

3. 我们把所有收集的材料，要分门别类用科学方法整理。

4. 我们不但是纪录民歌，同时要把它配上简单和声或对位，请当地人们来听，假如为他们接受，我们可以说尽了初步责任。

5. 歌词与曲调要并重，它们是彼此联系的，不能偏重一方面。过去的毛病，就是收集民歌有词无谱，失去了它的生命。

6. 凡一切与民歌有关的曲调，如大鼓、弹词、梆子等等，我们都应当重视，因为它们是互相关联的东西，是大众最接近的东西。就大众文艺来讲，许多人以为李白、杜甫、白居易的作品都是民间的，而且是很重感情和主观

的,很重内容理论和自然的,但是要更深刻地研究民间艺术,不是从几个文人那里得来,而是要从民间的艺术家那里学习,所以在文学上创造平民文学,并不是从白居易等人那里学来。这也指示我们民歌研究者,只有向民间不虚伪、不矫饰的劳苦大众去学习,才是条正路。

我们音乐工作者研究民歌,不是为研究而研究,真正目的还是创作。研究民歌不过是创作的参考材料与根据,必须吸收民歌的精华,创作真善美的民歌。要真正创作民歌,必须要经过实际生活的斗争,跟工农多接近才成。我们可以创作,但不是靠天才,而是靠自己吃苦耐劳的精神,这是创作的基本条件。在创作途径上,我贡献下面几点意见:

1. 我们尽量吸收民歌的旋律,创作一种全国性、能代表全民族、加以完整的和声伴奏的作品。它有一种全国性的、为民众所接受的节奏。

2. 用对位方法,使民歌丰富化、现代化。除立体式的外,不但有独唱,而且有合唱、对唱和轮唱。用这种新民歌打破过去中国音乐的主调主义、单调和平面的传统。

3. 要创作能代表全国性的民歌,我们应先从语言找出它的音阶、音程及和声来。

4. 以外国最进步、最真实的民歌,作我们的参考,吸收最进步的技巧,来把我们的民歌发展到由单调变为复杂,由民族性的变成国际性的。

5. 吸收过去优良的民歌形式,灌以新的内容,再进一步,以新内容、新形式的一种创作方法,归并一致,打破传统封建的、半封建的写法及其习惯,使我们能实践新兴音乐的民歌,能在世界乐坛上占一席地位。

6. 我们用集中的力量去创造和工作,因为个人的精力、聪明是有限的,而且民歌是那么多,民族是那么伟大,我们创作是要靠群众力量的帮助。

7. 我们常常唱,多多到各地旅行,听取当地的民歌。

三、民歌研究与中国新音乐前途

根据以上所说,在抗战中谈民歌研究,并不是无意义的。现阶段的战争既然在乡村和广大的旷野,我们的对象当然是劳苦大众的工农们。音乐

是从人类劳动过程中产生，我们也需要到劳动大众中去学习，并且交还给他们，使音乐的作用能配合现阶段战争的需要，会具有彻底的斗争性、政治性、教育性、现实性。我们中国音乐从资产阶级、小资产阶级的享乐性、感伤性等等倾向中彻底改造过来，建立一种新兴的民族音乐，代表进步的人民。雄亮有生气的作风，代表着全民族的工农的朴实、耐劳、刻苦的强大集体力量！这种音乐才是我们民族、我们时代所要求的，是有民族性而又有世界性的。

从一九三五年起，中国音乐已进展到一个很有希望的时期，中国音乐家已在民族解放斗争中站定自己的岗位，负起自己的任务，去实践，去努力。《义勇军进行曲》、《战歌》、《救国进行曲》、《打回老家去》、《大刀进行曲》、《自由神》是我们民族最初一页的战歌。其后，我们有《青年进行曲》、《莫提起》、《缉私歌》、《全国动员》、《新的中国》、《团结起来》、《奋起救国》、《打杀汉奸》、《我们不怕流血》、《热血》、《黄河之恋》、《抗敌歌》、《旗正飘飘》、《全民抗战》、《打到东北去》、《济南游击队歌》、《中国空军战歌》、《八一三战歌》、《反攻》等等的作品。这些都是我们到了全民抗战的伟大时期所产生的。在新兴音乐运动中，我们特别不能忘记聂耳的劳迹。他当着先锋，不但遗留给了我们有名的《义勇军进行曲》，而且留下了许多工农的歌曲，如《打长江》、《大路歌》、《开路先锋》、《打桩歌》、《卖报歌》等。在抗战中，新兴音乐就产生了不少创作的民歌，如上海沪西纱厂工人集体创作的《工人自叹》，还有许多如《工农救国歌》、《大家看》、《起重匠》、《上海农民歌》、《心头恨》、《车夫曲》、《挖河歌》、《长工歌》、《放牛歌》、《背纤歌》、《炭夫歌》、《四季回忆江南》、《嘉陵江上》、《淮海船夫曲》、《龙船曲》、《印刷工人歌》、《拉犁歌》、《女工救国歌》等等。这些歌曲，都是真正能为民众所接受的，这较之"八一三"以前是更加进步了。自然，在中国的新音乐中，还有一些不大众化的东西，如陈厚庵著的《宋词新歌集》。词不能普遍化，音乐又是西洋化的东西，不能与宋词调和。还有《松风》，是种模仿西洋的四部合唱，又配上深奥的词，对大众不能发生丝毫影响。又如萧友梅博士，在最初音乐运动时写的新

歌初集，也只有一个《问》、还有一个《南飞之雁语》，在当时比较流行，近年来就没有什么歌产生。胡周淑安的抒情歌曲集，尽量模仿欧美歌剧的作风，和我们中国甚不调和，题材歌词离开现实。《佛曲》是他填和声曾受一部分人所欢迎的，但在和声上并未发现新的东西。黄自在许多作品中，曲调跟和声，都是比较西洋化的。《天伦》、《山在虚无飘缈间》除含有感伤和神秘性以外，没有别的贡献我们，和声方面，还不能代表民族的。李惟宁在其《爱国军歌》中，比较有中国风味的，如《玉门出塞》，还有《渔夫》，但是歌词方面还不是进步的内容，和声还是含有浓厚的美国作风，尤其是《家乡》、《空军歌》。有人说李惟宁要把西厢写成中国歌剧，这是个很好的尝试，他比黄自民族气味较浓厚，技巧亦较高深，在实际生活中如能努力锻炼，一定会对于我们贡献很大的。刘雪庵的《布谷》，调律未能充分发挥民族性，都是浮浅单薄的，不健康的，而且没有完成特别作风，在和声没有发现新的，还是十八世纪的旧和声方法，我们需要的是更有味，更复杂的民族和声。抗战以后他写了一个《长城谣》，供电影用，颇为流行，但含有感伤情调。在这新阶段的今日，我们不希望有这种感伤的东西。赵元任的《劳动歌》、《卖布谣》等，都是较好的作品，因赵元任的配词和音律相当准确；但在和声也没找出新的东西来，抗战以来他很少作品，他的成功与其说是在民歌，毋宁说是在语言学上。贺绿汀的创作渐渐能运用新的对位及和声，但还未能完成整个任务，在实际生活上，使他没有魄力去处理民歌，只能停留在那个阶段。虽然这些在技巧上已有成就，且颇负众望的作曲家，今天还不能十分尽力于民族化、大众化的音乐的创造，但大众歌曲毫无疑义地已成了抗战时期音乐的主流。在抗战时期，我们发现了很多的、较健康的、较理智的歌曲，无论改编的创作与配词，都已经达到民众的心理，达到对老百姓宣传的目的，例如：张寒晖的《松花江上》，马可的《白沙河畔》与《守黄河》、程安波的《十杯茶》、吕骥的《开荒》与《大丹河》、沙梅的《我要当兵去》与《打回东北去》、杜矢甲的《青山青》、李焕之的《青年颂》、张曙的《丈夫去当兵》与《壮丁上前线》。最近在这里集体创作的《农村曲》和我作的《军民进行曲》（四幕歌剧）、《生产大合唱》（三段）、《黄河大合

唱》(八段)、《九一八大合唱》(五段),这些成绩在某点上说都是研究民歌的结果,从民歌洗炼出来的。

研究民歌更可以得到新歌剧、新舞蹈的途径,我们也可以效法西洋利用民歌创作交响乐的各种形式的音乐。

配合着整个政治和社会的基础,希望中国伟大民族能够有一种很健全的工农音乐建立,给我们创作大量民歌作为基础,反映我们一切实际生活。

我们研究民歌就正是为了要去更真实、更生动地反映大众的生活、习惯、语言,通过民歌去了解民众,以借作新歌曲的参考,并且吸收民歌的优良艺术要素来创造更丰富的、伟大的、最民族性、同时也是最国际性的歌曲和器乐曲。我认为要建立中国新音乐,研究民歌是不可少的一部分重要工作,是音乐工作者的重要工作之一环。

李绿永 . 略论新音乐 . 新音乐(重庆:新音乐社),1940 年 3 月第 1 卷第 3 期

全文收录:

本文内容:一、新音乐是怎么样的

二、新音乐与旧音乐与西洋音乐

三、史的教训

四、目前需要的新音乐

五、新音乐的前途

因为本文论列的范围很广,并且有许多在乐坛上都未经过讨论的问题都须在这里提及,然而字数又不能过长,因此许多地方只能概括论及。

但是这问题非常重要,我们音乐工作者的心里,显然有几种不同的看法,希望大家对这问题能进行广泛深入的讨论。

一、新音乐是怎样的?

在历史上,常有许多音乐家把音乐当为最神秘、最无法把握、最不受任

何物质所决定的、超人类社会的艺术。根据这种理论的解释，音乐不仅不是社会现实的反映，甚至它的本身的生存都与社会无关。到了今日，这种音乐至上主义的见解，无疑地被历史所摧毁了，尤其是民族革命战争爆发后，敌人的炮火，毁灭了中国音乐文化，血的阴影，普遍于每个中国人身上。许多有天良的音乐家，很早就担负起自己应该担负的任务，参加了战斗，就一部分素来对革命很隔膜的音乐工作者，也觉悟到自己的前途，改正了过去的观念，而投身于革命洪流中，贡献他的力量于民族国家。这是值得大书特书的。

但，由于这种错误观念的生根太深，特别是在某种场合里（革命的逆潮到来时），残留下的死灰又重新地燃烧起来了，因此也不难听到这种音乐家又在论说着什么“音乐到底是音乐，它在姊妹艺术中最主观、最自由……所以我们对于战时音乐的要求，决不能同于战时文学或戏剧，功利的眼光是永远不能用以看音乐的。”（音乐乐刊第一期《战时音乐》陈洪）。

由于这幻梦还依然存在着，也就说明了还有一部分人对“新艺术是什么”、“中国新音乐是怎么样”这些问题还很模糊或者陷入了歧途。这些歧误的见解，越发展下去，就越对国家民族没有益处，这是要立刻纠正过来的。

我们说，音乐不是什么神秘，趋于宇宙的什么“上界语言”，音乐所以不同于其他“艺术姊妹”，只是表现的方法，表现的形式与提炼题材之不同，而对于社会的功用是没有什么分别。

高尔基在他的巨作中不仅指出：各部门的艺术为真理而斗争的任务相同，他还说出了“无论是作为艺术家，无论是作为政治家，都是在把社会有意义的东西，把人类的生活集注着可以成为幸福的生活原理的探求”。从这短简的昭示，以及苏联音乐之为人类幸福而服务，以及中国抗战音乐之成为人民真正的斗争工具的教训，我们对新音乐的了解便格外透彻。

我们对所下的定义所规定的轮廓是这样：

音乐艺术，是根生于现实生活中，表现人类（阶级的）的生活思想情感，并组织思想情感及生活，以完成生活中之某种任务的最高特殊语言。

具体的说，中国新音乐是反映中国现实，表现中国人民的思想情感与生活要求，积极地鼓励、组织中国人起来争取建造自己的自由幸福的国家，创造自己的自由幸福的生活的艺术。

自外国资本主义侵入后，中国便沦为半封建、半殖民地的国家，帝国主义势力的入侵，不但没有把中国的封建势力毁灭，相反，扶助它残存着，和它结成一线来压榨中国的人民。中国人民处在这种几重的残酷的压迫之下，几乎不能生活，使得他们不能不起来反抗——打倒帝国主义，消灭封建势力，夺回自己的自由、生命。因此作为反映现实、反映中国人民的要求的新音乐，也必然反映着这一反帝、反封建的革命内容，这一内容一直贯穿于近几十年来的新音乐中而至建国胜利为止。这是新音乐特点之一。

世界人类的巨星在面对他本国的艺术家昭示："社会主义的内容，应用民族形式表达之"。这个指示与中国今天所提出的"抗日的内容与民族形式"的口号是一样的真理。

每个民族都保有着深长历史的独特语言与生活习惯；音乐是语言的艺术化，不只与语言的变化不可分离，同时还渗透着浓厚的民族的风尚和感情，我们观察任何民族，他们的音乐都各具有不同的风格，它的节奏的变化，感情的表现，音色的美的标准，还包括生活习惯与偏爱，都有差异。这种特有的形式的形成与创造，不是全无根据，而是为了亲切的表达那民族的情感要求。在西洋音乐历史上，我们曾见到一些国家——英国、德国、法兰西、瑞士……，因为当时国内流行的音乐不适合于他们这个民族，因之不惜花费许多力量，去发掘民族音乐遗产以创造出具有强烈的民族性的音乐来。十八世纪时，许多西方弱小民族，每逢遭到异族欺凌时，他们就利用了发展了自己民族的民间音乐做为号召同族去抗拒敌人的手段。今日的苏联"为了使音乐真正把握大众，又能为大众所把握"，更加能够效力于社会主义建设，以及使音乐能向更高阶段发展，因此进行发展建立各民族音乐的广泛实践。这种实践与中国今天正在进行的建立新音乐的民族形式的探讨实践，也是具有同样的、伟大的历史意义与使命。这是新音乐特点

之二。

音乐艺术和其他艺术一样,历史发展到有阶级社会以后,便和劳动大众脱离,为统治阶级所占有,反过来作为麻醉大众、统治大众的手段。高深的音乐艺术家,是与大众无缘,大众在无可奈何的压迫下,只好自己创作一些原始的音乐,作为工余的慰藉。历史发展到今日,大众已睁开了眼睛,懂得要把音乐艺术拿回来作为自己争取解放的号角,音乐的享受者不能是少数人,而是广大的群众,并且只有大众才是真正的音乐艺术遗产的继承者、发扬者。这是新音乐特点之三。

新音乐既是反映现实,推动现实向前进步,那么,他必然要时刻地站在时代的前面,常常首先反映出时代的要求及理想的远景。因此,"因为音乐是社会最上层的建筑,所以往往看不出它和社会的关系"(二期抗战新歌集陈原编)这一解释是应该改正。如果新音乐只是成为时代的尾巴,这便推动了"揭示现实","推动现实"的作用。在这里我们可以举出苏联音乐应付未来之帝国主义的进攻,而创作出《假如明天发生战争》。抗战歌曲,也常有抓住某一可能的前途,而歌唱出了《我们不妥协》(王挺词、方冬曲)、《不要投降》(鹿麟麟词、武子曲)。从这些创作,我们可以明白新音乐是应该如何地走在前头,指示着现实进步。

其次,新音乐为要达到改革社会的使命,他一定需要常以战斗的姿态出现,时时对旧的、腐烂的社会作无情的打击,以消灭它,而鼓励大众不断的向理想进步。假如"因为它是社会的最高建设,所以往往看不出它和社会的关系"的话,那不是新音乐,而是腐烂的旧音乐。这是新音乐特点之四。

二、新音乐与旧音乐与西洋音乐

关于这个问题,在中国乐坛上还没有看到一篇较确切的文章讨论过。存在一部分国粹派(雅乐派)的认识中,每每把旧音乐当作新音乐,而另外一些人则又把西洋,当为中国新音乐,虽然也有人立论过"以我们的精神为灵魂,以西洋技艺为躯干。"但总没有人看见他们明白地指出怎样的灵

魂与怎样的躯干相结合。并且因为这种灵魂与躯干的论点机械,不正确,没有生命,结果是无法走得通,于是依然还是中国音乐西洋化。我们根据前段对新音乐所下的定义,这种西洋化音乐已得不到评价。同样,那种古雅清高,与大众生活漠不相关的“死”的音乐(雅乐)自然也不为我们所需要的。我们对这问题的了解是这样:

第一,新音乐是基于民族音乐遗产上。

这里我们反对那种“中国没有音乐,要建立中国新音乐,必须把中国音乐忍痛放弃,这样,中国人来学音乐,便一心一意去学西洋音乐”的意见。因为这种见解和托洛斯基的主张抹杀了一切苏联各小民族的文化语言;和帝国主义主张消灭了“落后的野蛮的黑人”种族,禁止他们结婚;和日本强盗进攻中国消灭中国文化的行为很相像。

中国音乐落后,是无可否认。中国需要建造一种进步的、高级的新音乐艺术,这是每个中国人所切望以及中国音乐工作者许多年来所致力的目标。但是,决不是这样方便、简单、不顾一切、砍断历史的发展,抹杀一切传统所能达到。

我们的民族是中华民族,她有着自己不同的特点,有自己不同的国家特质,更有着优秀的、丰富的民族音乐传统。我们的祖先不知用了多少心血创造了许多自己的音乐艺术,其间,虽因封建经济的停滞及战争影响不能顺利的发展下来,甚而有许多已经失传,但是民族还蕴藏着比世界任何国度都要丰富的音乐艺术精华。这些遗产虽然朴素、简单,但具有独特的旋法(Mode)表现方法和形式。它的节奏、音色、音的连接、终结法、感情的抒描都和西洋音乐有差别,这种特有的旋法与形式之发扬,不仅为建设新音乐的主要元素,对丰富世界音乐也有很大作用。

而且,它的风格与形式,和中国老百姓有着千百年的姻缘,经过世代流传歌唱,改削淘汰,它是民众生活的真切表现的很适合的形式。他们爱它,奏演起来,就感到有像孩子看见了慈母那样温暖抚爱的动情力量。

我们知道,这些遗产有某些地方已经不够强烈,不够健康,已经不能完

全适合表现今天革命生活的、粗野的要求。也即是说,它崩溃了。新音乐要在今天建造起来了,可是,这新的建造决不是凭空去另外造一个,也不是忍痛抛弃,一心一意去另取一个来代替它,这是很错误的。新的建造,是从中国旧音乐里发扬出来的,是从中国民间音乐如戏曲、舞曲、山歌、民歌、大鼓词、乐器曲……里找出优秀元素特点,如词之描写生活亲切通俗,旋律之进行泼辣、佳趣、秀丽、顺畅、节奏乐器之奇特……等。在这个基础上加以发展,对雅乐及昆曲……我们也应深入研究,正确地批判它,接受那适用的部分,以充实新音乐。外来的音乐只能刺激并帮助中国音乐之进步,不是拿来毁灭了自己的一切。

第二,西洋音乐对于新音乐有什么用处呢?

首先应该了解,我们是怀着战斗的态度来创造新音乐,是为了使新音乐正确的发展,迅速地发展,而特别强调了接受民族音乐遗产。自然与那些泥古不化困在古董圈子里的保守派、雅乐派全然不同。旁人有进步的方法而不去参考是再没有的事情,我们不仅认识了要成承民族音乐遗产,发扬民族音乐,同时更应该了解介绍西洋进步的音乐成果作为新音乐的参考,西洋音乐某部分的理论与技术如作曲法、和声学、乐理创作、演奏方法……等,是很值得我们学习的。可是,应该有条件去接受。我们的介绍就是犯了这个错误,无论好坏合用与否,原封不动地介绍过来,当然这是免不了苦闷到“绕圈子”,及到后来,还有人介绍了没落的资本主义的音乐艺术渣滓(爵士音乐)进中国来,糟蹋了民族的生命。

有人想从“肯不肯投降西洋音乐”这口号的提出接受西洋音乐。他们的意思就是如果“肯”,那就一心一意投降接受,这也不对。我们接受西洋音乐不是投降与否的问题。而是为了创造出适合于自己这个民族的音乐,因此当我们介绍的时候,无论理论技术创作器乐,先得问一问对于我们有没有用。我们不能连人家的渣滓都拖过来当宝贝,没落的、资本主义的东西是要很小心的去批判接受才行,否则便会中了毒害。同时,学习人家的方法不是以能够模仿为满足,而应该从学习中攫取适用的部分参照自己的

固有方法，以创作适合自己的理论与技术，我们介绍了这些外来的遗产过来以后，便想法去消化它，使与中国的遗产及新中国的精神作有机的化合，而不是“灵魂是中国的，躯干是西洋的”那种机械的联结。

通常我们的音乐家对这个问题还留意得不够，有些简直就忽略了它，比如创作，不是洋调便是半中半西，非常不调和，再不然，就是写老百姓的用民歌，写知识青年的用西洋风。由于这个事实，也就说明了我们接受了西洋方法以后，还没有创造出新的适合于自己的表现方法出来，这是一个很重大的问题。我们应该尽力从各方面去探求，使它很快过渡到新的形式的胜利完成。

冼星海．“反攻”歌曲集·自序．读书生活出版社，1940年8月

此歌曲集共收录冼星海创作的《反攻》、《到敌人后方去》、《在太行山上》、《救国军歌》、《游击队歌》等38首歌曲。

全文收录：

抗战已到了第三周年，中华民族英勇儿女坚决地坚持着这艰苦的抗战，越打越强，这明显地告诉我们：最后胜利有了铁的保证；最后胜利一天天接近了我们。

然而，可恶得很，当今抗战进入艰苦的阶段的时候，汉奸、托匪之流在那里使用着各种各样的阴谋勾当，破坏抗战，兴起妥协投降的空气，以求达到其挑拨离间、出卖祖国的目的。因此我们不能不提出反对。

歌咏是政治的反映，也是民族反抗情绪的呼声。它在抗战中起了很大的作用，为全国英勇的战士们及一切坚决抗战的同胞们所公认。那么反对妥协投降，反对汉奸、卖国贼，配合目前政治形势，使抗战更坚决抗到底，抗到把日寇赶到鸭绿江边，这个重大的任务摆在面前，要我们歌运工作者与作曲者共同努力担负。

此外，歌咏之所以在三年多的抗战当中起了极其重大的作用，是由于

许许多多作家及歌运工作者的艰苦奋斗的收获。同时,成长了许多优秀的作曲家,他们从艰苦奋斗环境中锻炼出来,这是一批新中国音乐的优秀建树者。然而,由于战线的延长,前方、后方、敌人后方,以至各个乡村角落的广大要求,而所产生的歌曲与干部,离应有的数量的确还有些不够,虽然有着这许许多多作曲家和歌运工作者在努力产生新的歌曲和推动歌运。

因此目前歌运当中我有如下的意见:

一、创作大量的新歌曲(配合政治形势)

二、训练多量歌咏干部(提高他们的技巧和政治认识)

三、注重大众民族化的作风

四、建立正确的新中国音乐理论,作为新中国音乐的指针。

这就不得不谈到一点,就是需要全国音乐家、作曲家以至一切歌运工作者大家切实地团结起来,打破过去的成见,紧紧地携着手向共同的目标去努力,使建立新中国的新音乐,发育滋长起来。以往"全国歌协"曾经组织过,但可惜得很,它自诞生不到几个月就夭折了!并没有收到好的影响,这是经验教训,应检讨检讨的。

许多朋友从各地寄信来谈及歌曲太缺乏,纵有也不过零碎的一些作品,因此我便把这些最近的新歌集合起来,印成本子,以应他们的需要,而答他们的渴望。

当然,这本薄薄的集子,无非是点滴的东西,决不能够满足他们的期求,所以我希望各地的同道者,能同样地刊印这样的集子,使各个战区,各个乡村都有材料可唱,配合着目前的政治形势,加强抗战的力量。

这本歌集,大部分是新作,在各不同的地方和不同的战斗环境写出来的。最近社会认为起了全国歌咏最大作用和记录的三个作品:(一)歌剧《军民进行曲》、(二)《生产运动大合唱》、(三)《黄河大合唱》中有独唱性的歌曲,也选入这集里面。

我希望以后更努力多写点新曲出来,但仍希望先进的同胞们给我多多的鼓励和帮助!

绿永．我们应该怎样理解新音乐与新音乐运动——并答陆华柏先生．新音乐，1941年1月第2卷第4期

中国"新音乐"文化战线是诸艺术中最脆弱的一节，这是无可置辩的事实。

因为它的脆弱，所以使得"新音乐"的发展迟缓，造成了许多问题的混乱了。

中国"新音乐"文化战线为什么这样脆弱呢？一方固然是由于客观的"新音乐"发展的历史的短促。但是，更重要的还是由于新的队伍的主观努力不够；甚至有疏忽了这个工作的倾向。

由于新音乐队伍的"怠工"（实际上是如此），对文化教育工作（包括一切音乐理论的介绍、整理、创造与教育）斗争工作缺少应有的关心，对指导与争取新的力量的任务没有切实的担负起来，使得一切音乐上的问题还没有着正确的解释，使得新的力量还没有团结成为不可悔蔑的集团。因之，新兴音乐虽然产生了已有八九年，并且获得了若干成就，尤其是在挤占中曾创造下伟大的光辉历史。然而今天，却还有人怀着不可思议的野心，恶意地曲解、攻击、压杀"新音乐"，冀图使"新音乐"陷入那荒谬、糊涂，不可救药的殁落的活动里。比如陆华柏先生的"所谓新音乐"不仅说我们称新兴音乐为新音乐是"多事"，"标奇立异"，并且说参加实践（尤其是参加音乐文化运动工作）是"贻祸音乐艺术"，从而叫我们"放下工作"，"不要再噜嗦""回去学习、学习。"好把中国音乐活动由陆先生这类糊涂没有脑髓的人物来摆布。

我们是新中国的音乐工作者，我们是"以新音乐（新兴音乐）为标榜的人，"当然，对这问题，不会"无视"地由它糊涂开去，而真正地"贻祸音乐艺术"，"贻祸"国家民族。

首先陆先生说，“一切事物，本来就没有什么新旧，今之所谓旧者，往昔却是新者，今之所谓新者，他日也终变成旧的了。”因此他认为在什么音乐上加一“新”字是“一些不是右倾”的青年“标新立异”的“没有意思”的所为。

音乐本无新旧的分别吗？

是的，永恒的、绝对的新音乐是没有，但是，相对的新与旧是成立的。也就是在划定的时间内绝对的新是有的。

这个道理，凡懂得一点常识的人都不难明白。

举个例子吧！比如说新武器与旧武器，虽然旧的过去曾做过新的，新的将来终要成旧的。但是，在我们今天来称呼它，那就不能说红樱枪、大刀、木棍为新武器，飞机、机关枪为旧武器。也不都称为新武器或旧武器。

同这道理，在音乐上为了容易辨别和其他便利起见，把某几种不同的初生或古旧的定名为“新”或“旧”。这不是很正确吗？

我想，就是比陆先生更糊涂的人也不会不承认吧。

其实，假如还不至于完全昏聩，他一定会晓得，近十年来，中国音乐是发展着几条不同的支流：第一，旧音乐：包括民间音乐、雅乐；第二，新音乐：包括黎派音乐、形式主义的音乐（这名词不恰当，详细内容，见后。）和新兴。

第一，旧音乐的民间音乐。

A. 民间音乐是中国封建社会的艺术，虽然多少也有过带着革命性质的新编歌调，（如山东的《东洋兵》，山西的《革命党》以及反战的《调兵曲》……）可是大部分都是与封建意识相调和的东西，就是生活的描述，也多是安天由命。

B. 因为它是封建社会的艺术，一切节奏旋律形式都与封建社会生活要求相适应，而变成为单纯的叙事体。

C. 形式简单，表现力比较薄弱。

D. 并且它已进到发展停滞的程度。

第二，旧音乐的雅乐。

A. 形式与奏演技术较民间音乐高深。

B. 过去虽曾探讨了很艰深复杂的乐理(如三百六十律),但到现在,只成为理论上的述谈而已。

C. 雅乐是皇朝士大夫享乐、点缀、粉饰升平的艺术,到今也和它所属的阶级殁落而殁落了。

D. 雅乐无疑是保有着多少民族音乐的优良要素。但是由于工作者的抱残守缺,无所变革,使得那一优良要素的生命也非常局促。

以上两种音乐,从常识来观察它是无法使我们把它当作"新音乐"。并且它已和它所基属的社会走向了灭亡,从今天中国音乐的立场上来考察,只能当作遗产来批判地继承而已。这一点,我想陆先生也同意!

其次,是一般所谓新音乐的音乐,这些音乐是从外来文化介绍到中国以后所影响产生的,虽然在五四以前已经有过,然而大量的介绍并且刺激了自己也开始创作的情形还是五四以后才有。这音乐的共同特点都是应用西洋音乐理论与部分的技术,比较科学地来处理创作上的一切问题,并且打倒中国工尺记谱方法而采用了外国的五线谱或简谱来记谱。

此外,无论形式、内容、题材选择、表现方法以至整个音乐发展方向的认识,都有差异。

这差异表现于前一种:

A. "十五年来,我们抱着'改造中国新音乐'的志愿……中国的音乐教育,凡为教育行政界所推崇的,整个儿'奴化'了"。(黎锦晖:新歌集引言)

B. 至于音乐关系与国运之兴衰,与民气有颓废或振作的关系,即使孔子再生,也不免含笑喟然曰:"杀鸡焉用牛刀"。(同上)

C. 懂得一点社会科学的"老粗"也明白"肚里饥,身上冷凄凄,男中音高唱爱群爱国,一旁配着妻儿哭啼,凭你音乐怎样雄壮,到末了一样饿扁归西"。(同上)

D. "咱们同志,干的是音乐,给大家的是快乐而无痛苦,更无所谓麻醉,并且各色各种的歌曲,应有尽有,喊喊口号,发发牢骚,开开玩笑,抒发现代合理顺情的恋爱,而绝对不关风化的歌曲,爱唱便唱,爱骂便骂。"(同上)

E. “只要宇宙不灭，这些种子，从萌芽而荣茂，终有使中国新音乐从下层起而出头的一天。”（同上）

F. “中国这样大，语言这么复杂，研究中国土风的音乐的人，也明白南腔北调，万绪千端，难道其中没有一点价值，取其精华，去其渣滓，用现代嗜好的共同作曲方法，使之内容充实，感情丰富，至少会比原始的土风音乐胜一筹。”（同上）

这种差异表现于第二种：

A. “音乐是上界的言语，它超脱于天地间的一切。”（黎青主）“它是最自由、最抽象、最难捉摸、最不属于任何东西最……的艺术。”（陈洪）

B. “功利主义的眼光是永远不能用以看音乐。”（陈洪：战时音乐）

C. “与抗战没有关系的‘纯粹主观’的音乐变成次要。”（同上）

D. “我们尚须救亡歌曲（自然是功利主义的眼光永远不能以看音乐的歌曲。绿永注）以外作进一步的追求。”（同上）

E. “所谓思想（内容）的新，那是文人的事，与音乐家没有关系。”（陆华柏：所谓新音乐）

F. “只要内容是中华民族的，整个音乐便是新国乐，外形（曲式、节奏旋律、演奏）是不须有什么规定。”（陈洪：新国乐的诞生）

G. “国乐是不限于何种形式（是指民族形式或西洋形式，绿永注）。”（思鹤：复兴国乐的我见）

H. “索性连简谱不用，马上用起全世界一致的五线谱来。”（陈洪）

这种差异表现于第三种：

A. “新音乐不是作为发抒个人的情感而创作的，更不是凭什么神秘的灵感而唱出的‘上界语言’而是积极地作为反映现实社会生活，作为激动大众，教育大众，组织大众，属于大众，为大众服务，为大众争取解放的武器。”（霍士奇：论国防音乐）

B. “中国新音乐，是反映中国现实，表现中国人民的思想感情与生活要求，积极鼓励、组织中国人民起来建造自己的自由幸福的国家的艺术。”

(李绿永:略论新音乐)

C."它基本力量结成一气,并且真正地成为工农大众的呼声。"(林冰:论初期新音乐)

D."我们决不能以模仿西洋创作技巧为满足,我们应该研究别人的表情技术之后,进一步以创作自己的表情技术。"(吕骥:关于技巧与作风)

E."作曲者不应该束缚于旧有技巧和传统的表现法,而应进一步从新的歌词的本身去寻找一种新的表现方法。"(吕骥:新音乐的展望)

F."新音乐的不仅在内容上应该忠实地反映着中华民族的现实生活,更应该有亲切地反映这民族生活的民族形式。"(绿永:论民族形式)

G."要提高大众的音乐水准,不是离开大众去空提高,而是深入大众中,使大众发生爱获,渐渐引诱他们进步。"(安娥:苏联音乐)

以上三种音乐从上面几个简单的例述中,我们看到,这几种音乐,不仅是新的与旧的全然不同,就是笼统的新音乐里面每种也有很大的分别。这些分别,不仅创作方法、创作态度风格、对遗产与西洋音乐的处理,以及对象问题、工作问题的差异,并且从而决定了他的前途的茂盛或死亡。

这个问题,四年前章枚先生在《音乐教育》里说得很清楚:"自从国产有声影片《大路歌》等曲产生以后,中国音乐界有了一个新的觉悟:他们发一条新的道路,如同需要创作大众文学一样,他们也需要创作大众音乐,要把音乐艺术由为个人的享乐的,从发泄个人感情的象牙塔解放出来,散在民间去,这种音乐负着唤起教育组织大众的使命。"(录吕骥语)这种音乐是聂耳以探险家的精神发出来的。这种新音乐与以前的音乐,它的性质、内容、前途完全不同,以前种种是没落的、日暮穷途的、老朽垂死的,而它是新兴的、前途光明的、朝气勃勃的。这的确可以说是划时代的"新音乐"。

事实上我们也很容易看到,比如黎派音乐,他当时虽然说过:"如今只说三分话,他日功成九仞山"。可是,大时代一到来,便把他的幻梦勾销了。

其次,所谓"纯主观的音乐",在"九一八"以前统治了整个乐坛,然而

因为个人的刀锋的威迫，使得大部分这种音乐家更醒过来，参加了民族解放战争，也就是不再纯主观了，其未改变了的呢？不用说被有良心的国人所唾弃，只能成为一些失了灵魂、失了祖国心的人麻醉剂。当然，这些为个人所赞许的艺术在某种场合下，（如上海、北平……）是仍有它的苟延残喘的寿命，但是，祖国光复的那一天，也就是它末日的到临了。

然而，新兴音乐作为民族解放战争的工具的音乐，“思想上是革命”的音乐，“太大胆”了的音乐，“还没有像样”的音乐，自抗战以来，它却成为广大民众的心声，成为士兵日不可少的慰藉品，成为中华民族的灵魂，它呼醒了无数的人，安慰与鼓励，团结了无数的人，成为神圣无比的艺术。

同时，在抗战中，环境给新音乐设置下一条阔大而新长的活动道途。加上这些“太过大胆”的年青人的努力，它（新音乐）是骄傲地长出了一些枝叶了。

其次，因为新音乐工作在实践中除了执行了新音乐革命任务外，而且还执行了民族化、大众化的正确方向，深入而广泛地把音乐艺术交予大众。虽然陆先生一再呼喝“胆子太大了！”然而，新音乐工作运行时却以努力来回敬这些侮蔑。三年五年，无数的人能唱很复杂的“不像样”的歌曲。无数“胆子太大”的青年，也学起创作来了，欣欣向荣。纵使“俨然以学者自居”的学者们大刀阔斧来砍杀，怕也无法把这“思想新”的东西断根吧！

于是，这种新的向上的前途光明伟大的音乐，我们怎敢把它与陆先生的音乐混在一起，也就是怎敢沾光陆先生那些像样的音乐呢？

于是，把新兴音乐简称为“新音乐”。

陆先生又说：“也许他们的所谓‘新’是思想的新，歌曲里充满革命的词句吧，对不住，这却是文人的事情，我不敢多说。”（原文已失，这是追背出来的，不过大致不会错。绿永注）

照陆先生的意思，就是什么“思想新”，内容是不是“革命的”，这却是文人的事情，而我们音乐家的创作，则无须在乎那一套，再浅白一点说，就是音乐家只是没有灵魂的家伙，音乐只是一个虚无的东西而已。

这种论点，好像也并不“新”，在《音乐入门》里，丰子恺先生已经说了一部分：“真的音乐的效果，不在于内容，而在于形式”，要是论功行赏，陆先生也只是得领后一半。

那么，音乐是不是与思想内容全然无关呢？

我想，陆先生还不至于庸俗到连内容与形式的关系都不懂吧！我想陆先生不会糊涂到把音乐本身视为没有思想内容的东西吧！

形式是什么？形式是用以表现内容的手段。无论歌曲，器乐曲，它的形式都是在于把思想情感传染给他人，歌曲是用音乐和诗词以表现内容，器乐曲是单靠音乐来表现。

这种艺术，在统治者的手里，它是麻醉大众的思想和手段，在大众手里，它当该是相反的东西。

几十年来，中国人民都在帝国主义与封建暴主的蹂躏下过活，几致不能生存，使得他们不能再不起来反抗，生活在这样的环境中，只要是有眼睛有良心的音乐家，决不会再昏聩地任人屠宰，而是必然地起来反映大众反抗的要求，呼啸出人民的怒吼。

也即是说，新音乐首先必然“思想新”，不再作为殁落社会的粉饰升平，不再作驯服奴隶的东西，更不是作为旧思想的麻醉品，这是近几十年中国新音乐的主要特点。

这个特点的把握，不仅中文学家需要，音乐家更应该如此，因为各种艺术与社会的关系都是一样。

也许陆先生以为要词写得新，那么作曲者随便应付都无问题，这种想像多么荒谬呢？

是的，抗战以来，也有不少作家如陆先生一样，（我们姑且当作陆先生也如此）“常常赖于一些进步歌词谱出好像是进步的歌曲来，可是这些歌曲的效果的来源是值得讨究的，这些歌曲的词与谱的化合之勉强的地方也是很成问题的”。（星海、吴讽：歌曲创作讲话）

假如我们把这些作品当作一件完整的艺术品来看，他这样与词的思想

不协调,将会给一个什么样的评价呢?

玛克辛·仲干说:“形式是美的,不错,但必须在根底里有思想的时候,没有脑髓的美的脸是什么啊!”

用来答复陆先生,是再好没有了。

并且,当一个新的体系开始创造时,注重在思想内容的新异上特别重要。

苏联评论家柯根说:“当时(初期的)普罗列塔利亚的诗歌,假使是注重了形式的一切问题,那一定非常失败”。(新兴文学论)

“因此,当时的新兴文学,着力在新的内容和对于大众的有力的艺术影响里面。”(同上)

今天新兴音乐虽然已从萌芽而至开始开花,但是思想进步,内容正确,依然成为最重要的条件。

陆先生还说:“以新音乐为标榜的人,到今天还没有过什么像样的作品”,因为还“不像样”,所以“还是放下来,不要再噜嗦,回去学习,学习”。

关于“像样”与否的问题,我们不想说什么,因为陆先生的东西又“像样”到什么程度呢?这都是人们自己能够看得到的。

不过,我们却也不想使人们对新音乐的成就,轻轻的淡忘过去,这个问题在陈原的文章中多少提及了,这里不说。

其次,“放下来,不再噜嗦”。

“学习再学习”,但是总无法安心的“放下来”,因为“放”了“下来”,让陆先生之类的没有脑髓的人们去胡混,不仅中国新音乐运动不容许我们如此,就是我们的良心也不任由我们这样做。

我们须要更“大胆”,我们从“大胆”工作中去学习,去锻炼自己,创造一切,尤其当着一些妄尊自大的人们,“自己不肯动手,而又打听别人的工作”的时候,我们更应该加倍“大胆”地自己去从困苦中把它建造起来。

鲁迅先生说:“……那些了不得的作家,严谨入骨,惜墨如金……那听随他便,要是多少和社会有些关系的文字,我以为应该集印的,其中当然夹

杂着许多废料,所谓'榛楛弗剪',然而这才是深山大泽,现在已经不像古代,要手抄,要木刻,只要用铅字一排就够,虽然排印,糟蹋纸墨,自然也还是糟蹋纸墨的,不过只要一想,连杨村人之流的东西还在排印,那就无论什么都可以闭起眼睛发出去了。中国人常说:'有一利必有一弊',也就是'有一弊必有一利',揭起小无耻之旗,固然要引起无耻群,但使谦让者泼剌起来,却是一利。"

也好像说:"只要一想陆先生之流的没有脑髓的人尚敢续一连二的、俨如学者的写文章骂人,那就虽然还未'像样',也无妨'大着胆子'写下去,做下去"。

最后,我们音乐工作者,谁都应该明白,要想使得自己所从事于那种音乐前途光明远大,那只有正确地认清楚中国音乐发展的规律,深深地把握每个历史阶段的发展法则去做自己的工作,并且使工作与革命实践联系起来,使音乐能真正成为大众的革命的有力工具,去创造更适合于新音乐艺术发展的社会,这样才有希望。如果眼睛只对着那招牌发怔,死也不肯进步,那就再骂也是徒然,反而只有变成中国音乐历史上的污点而已,到后来还不逃脱死灭。

杨荫浏 . 国乐前途及其研究 . 东风,1942 年—1944 年连载

全文录入:

一、国乐的事实

国乐全部的事实,决不是某一点理论,某一种乐曲,某一种乐器,或是一件技术所可以代表的。从总的方面说,我国有史以来,凡有音乐价值的记载、著作、曲调、器物、技术等等,都是国乐范围以内所应注意的事实;从横的方面说,中原以及边地各省各市各村各镇的音乐材料和曾与、正与、或将与本国音乐发生关系的他国音乐的材料,也都是国乐范围以内所应注意的事实。

二、国乐将来地位的前瞻

一般单看见国乐而全不了解世界音乐的人们，每以崇拜经典的态度来崇拜国乐，坚持着把过去国乐的整个环境，一丝不改地重演于现代；非但在乐器方面，不主张有所改进，并且在技术方面和教学方面，也主张墨守成规；非但在乐律方面牢守着三分损益的旧说，并且在符号方面，也得守着古代谱式不肯接受改进的建议。其实乐器、符号甚至乐律和技术，都不过是国乐表现或流传的一种手段，并不是国乐真正的本体。若国乐确有它真正的本体，国乐曲调确有它内在的特性，则必不会因在小提琴上奏出而变成了西洋曲调；必不会因等比律的应用而失掉了它原来神情的重要部份。个人的发展，因与社会上人群的交融作用而更能达到充分的境界。人个的特性，因与社会上其他人们的互相比较，而更能发现独到的价值。音乐也是如此。国乐的、独到的价值，必须在与世界音乐公开比较之后，始能得到最后正确的估计。国乐的充分发展，必须在与世界音乐经过极度融化之后，才能达到它应有的程度。取这样观点来看国乐，便可以觉得拒绝世界音律，拒绝世界乐器，拒绝在国乐曲调上作配合和声的尝试等等，都非但是不必要的事，而且也是国乐前途充分发展的障碍。

我们对于国乐的未来，有时会作这样几种预期的想像：有时国乐曲调在世界的交响乐队中，给多种的世界公共的乐器演奏着；有时国乐某种具有特殊音色的乐器，经过了适当的改造，成为全世界普遍应用的乐器；有时某种在技术方面原已达到相当水准的国乐乐器，它的技术，经过国际音乐家们的认识体验，不断地进入新的发展境界，被独奏的人们重视着，被审美的听众欣赏着。到了这个时期，国乐的独特性，好像因了它孤立性和私有性的消失，多少消失了一些，其实可并没有真正消失，却是融入了整个的世界音乐，而在整个的世界音乐中，建立了自己。到了这个时期，关于国乐的理论与技术，再没有设置与西乐对立的专科的必要，因为在音乐二字以下，早已包含了多量的国乐成分。到了这个时期，我们的音乐理论家和技术家的作品和演出，非但在本国中被人们热烈欢迎着，并且也在国际受着多少

音乐家们的期待和盼望，因为这样风格的作品和演出，从它发源地产生的，更有特殊的光彩。

三、国乐特殊注意的必要

若过去本国人们，对于国乐曾早些给与过足够时期的相适注意的话，那么，这个时期，应当早已临到。事实上，可惜没有。于是乎我们便不得不从这个时候，作准备工作的开始。在开始已太迟了的准备工作中间，我们对于国乐，便不得不给予特殊的注意，虽然这种注意，它的程度，应当随着完成的阶段而随时改变。

原因是如此，交融的不同文化因素，因交融以前各因素，独立基础的强弱，和它准备工夫的充分与否，会形成种种不同的交融结果。全无基础、全无准备的因素，在基础稳定，准备充分的因素之前，会全被压倒，而形成被并吞、被消灭的现象。以国乐而论，当前的情形是如此：我们自己还没有充分准备，世界音乐的力量却已非常强大。我们若再不准备，便只有让整个世界音乐，逐渐地来淘汰或排挤了这仅存的一些国乐成分。因此，我们必须准备，但准备的当儿少量的、渐次的发见，归纳和发展，似乎很难抵挡得住世界音乐磅礴的潮流。因此，在这样畸形的环境之下，我们应当给与国乐过度的注意。中西音乐的界限，最后或许不应当被重视的，这时候，却不得不暂时被重视。国乐中的某种工具，我们虽明知它将来必被淘汰，这时候却因为还有非它不成的媒介作用，不得不坚持保守着，暂时不容放弃。举一个例，符号方面，线谱在一般的精密记录上，当然远胜于工尺谱，但参加准备工作的人，若不知工尺谱的用法，便无法接近一般国乐的来源。所以，在收集、记谱、改谱、译谱工作还没有相当完成的阶段中，在大部分的唱奏技术尚未有若干线谱版本精密代表的时候，我们还得熟悉工尺谱，利用它为吸收材料的工具。我们重视它，至少比欧美学校重视拉丁文，有更充分的理由。

四、音乐在我国的出路

为说明便利起见，假定目前在我国出现的主要音乐因素，可以武断地

分为国乐、西乐二大类。假定笼统地说来,西乐在西方,国乐在我国,都不受外来的影响。若会真有这样的情形的话,那么,不妨设想它们为各有内在的演进机会,而可以不相为谋,为在有限的时间与空间中,各自有其出路,而可以不致于互为因果。可是,事实并不是如此。西乐已与我国的文化发生了关系,而且遇见了它在本土从来没有遇见的问题。例如歌词配调的节奏与高低问题,有不同背景的民族接近问题等等。音乐欣赏能力的养成,无论浅深,多少总不免杂有一些先入为主的色彩,对于音乐的要求,无论强烈的程度如何,多少总免不了受到一些物质与精神环境的影响。"音乐是世界的"的一类泛论,有时很有碰壁的可能。因此,在本土的出路原可以无问题的西乐,到有了这样历史、这样地理、这样生活、这样背景的我国民族里面,它的出路,便有了问题。至于此起彼伏、自生自灭、未经汇集、未经整理的埋藏中的国乐,过去各自出现与流行的机会,究竟会有得太多或太少,将来能否有它应有的出路,应有怎样的出路,内在的问题,原已不是没有。到了这须与世界音乐交融的当儿,它将作如何适应,有如何贡献,取何种或何几种方式生存或推广,问题更是多方面的。西乐与国乐在我国,有一部分问题,既因相互关系而产生,将来的解决,便必在它们相互中间求得。而它们各自适当的出路,乃很可能,将是共同的。研究国乐,固然不能对于西乐抱不求甚解的态度,研究西乐,也似乎不能对于国乐取不加过问的观点,国乐有了出路之时,西乐在我国,才能渡过它这"囫囵吞枣"的异常阶段而真正达到它自然消化的理想时期。

五、国乐研究多方面的准备

历代政府、历代学者,对于音乐的估价,因社会环境的变迁及思想背景的不同,往往互相殊异。我们研究国乐,有时便不能不注意及相关的史实和相关的思想。乐曲在国乐中占相当重要的地位,与歌曲的演进不可分离的,有诗词文学的演进和音韵学的演进。我们研究国乐便不能不注意到诗词文学与音韵学。历来国乐的专门论著,很多是从某一派某一点的立场出发,在整个问题中,对于其特殊方面,它们虽时有独特的阐发,然对于其它

方面，它们却不免有不甚公允的评判。我们研究某种国乐的专门论著，有时便不得不注意及和它相关的或相反的其他论著。有些专门论著里面，史实、成见、音韵、文学，甚至方技、星命、巫术搅成一片，我们要充分了解这样的论著，从它们里面抽寻出来一些有价值的事实和理论来，我们自己便不得不有各方面的知识。关于乐律问题，历史论著甚多，对于它们所论列，要作比较彻底的认识与比较适当的利用，我们便不得不在现代数理和音响学方面先有一些必要的基础。我国地域甚为广大，我国历史最为悠久，然民族音乐的材料，留存于民间尚待搜集者多，已经前人搜集见于书籍者少，见于书籍，而能与实际演奏情形接近、相符者更少。未经综合、沟通的材料，在符号和技术方面，都是互异而不相一致。我们面对着这样丰富的、复杂的、未经开发或整理的材料来源，要想着手参加收集和整理的工作。便不得不先在已知的符号和已知的技术方面，作一些相当的准备，外界的音乐，已随着西洋的文化，渐渐地流注入我们的文化里面，我们有接受的必要。国乐最后有与世界音乐互相融合的必然趋势。为准备这个时期的来临，为求将来融合的适宜，我们便不得不为了国乐而研究一些西乐的理论与技术。因此。用比较公正的眼光去看国乐，所取的范围，决不能过于狭小；所作的准备，决不能过于片面。

六、国乐基础的深度

研究国乐。第一，须从古今一脉中间，去接近它基础的深度。

古今新旧的界限，在思想、文学及旁的艺术中间，所曾有或仍有的，在国乐中间也一样有着，而且更显然。极端崇拜古人的理论家与技术家的理论，有时虽不彻底，却有相当的根底，他们的技术，有时虽很片面，却有可靠的师承，多少总还有一点独到而难及之处。在他们看来，现社会中知名的青年国乐家们，当然不免于浅薄，在另一方面，全从学校教师学习的、我们的一部分青年音乐家们，对于古来理论和技术的了解，有时确是太不够深刻。他们对于守旧的国乐家们，若不是笼统地闻名向慕，便是隔膜地随心评判。这样的向慕，固然说不上是他们的知音，那样的批评，也很难成为对

于他们的定论。青年国乐家们有一些大胆的创作，更无理由，从理论或技术的观点上，去承认它们为可以听得进去的作品。一方面的绝对保守，固然足以阻碍国乐本身的进展；但另一方面仅向未来着眼，不待看清过去事实，所取鲁莽的进展方式，却更多贻害国乐的可能。从修养的方面说：我们明知道国乐的处境是与西乐不同；西乐来路不明，所以去路当然几乎有当然的方向，国乐却待认清了来路，才可以有合理的去路。以往我们对于来路，认识得还不够清楚，所以我们更需要时时回头返顾目前的趋势，却恰相反，在西乐对于理论或技术家的养成，正还在从历史，古代作品欣赏等等基础教育出发的时候，国乐家们却很少肯从过去材料出发，作基础的修养，他们的兴趣，似乎是偏于创作新调的方面。其实呢，国乐的基础，更是在过去的事实，而绝不是现在或未来的无中生有！现在所需要我们努力的，是接力赛跑式的努力，从跑来的人手中，接了标志，才能继续向前。单从站立的地点，空手起跑，决无夺取锦标的希望，是“读熟《唐诗三百首》，不会做诗也会吟”的吟。读了《唐诗三百首》，根本不想自己吟诗，固然不对，放着《唐诗三百首》不读，而偏爱自己吟诗且又自命所吟的诗，为唐诗式的诗，那更令人无从想像。这种空手起码的接力跑，不读唐诗式的吟诗，正是一般不从修养上注意，而专向创作上表现的国乐家们所共有的通病。从教学的方法说：我们应该将我们所已窥见的这些事实中所含的问题，忠实地介绍出来以供给学者们选择，引致学者们的反应。在介绍的当儿，我们自己，无异是安放在景物与观者间的一层玻璃。这玻璃，最好是集光玻璃，将多少方里以内的景物，集成数寸大小，令人一览无遗。……

其次是透明的玻璃窗户，经过它，所可以窥见的范围虽小，还不失为真相宛然。五色油绘的玻璃，其实最不合式：因为它遮断了全部景物，仅使观者看见了它自己。观者所看见的——好，是油绘图画的好，而不是景物的好；坏，也是油绘图画的坏，而不是景物的坏。那边的景物，无论好坏，总给它遮掩住了。五色油画绘玻璃式的教学，正是一般爱以自己的国乐作品——练习曲不在作品之列——首先介绍给学者的国乐家们所共有的通病。

过去有创作的国乐曲调，将自己所作的曲调教人，而可以说是相当获得成功的，是刘天华先生。现时敬慕他的人们，很容易效法他的创作，而忽略了他从过去所学得的基础，模仿他将自己所作的曲调教人，而忽视了他积十余年之久，方才写成的仅仅十几个曲调中间，所透露过来的辛苦背景。天华先生自己，在深度方面，是不断演进的。在他不断的演进中间，他一方面固然因了对于西乐渐增深刻之度的认识，而自己有着进一步的反应；另一方面，他除原有过人的背景修养之外，却也时时有搜寻着国乐曲调的来源，以加添他修养中国乐背景的成份。民国15年左右，国乐改进社成立之初，他对于收集过去国乐材料的工作，何等热心。在他指导之下，所规成的收集计划何等具体。这个计划，因了当时环境的种种限制，虽然没有真能依照他的理想进行，但他却并不甘终于停止收集。不能进一步获得广大的合作力量，于是乎他依靠自己，作至死不懈的个人努力。他在死后遗下听写所得的亲笔记稿，尚待整理的，数量相当惊人。他不幸致死，还是因在北平上天桥去听写下层乐团“吵子会”的曲调，而传染到了猩红热病。所以学者们从天华先生的作品去学天华先生，不如从他的深度上去学他，从他的深度上去学他，更不如从他求得这深度的不断努力中去学他！

1936年，英国重要音乐家兼音乐史家 Donald Erancia Tovay（1940年卒）在 Glasgow 讲演，他说：

“巴赫并不像有些人所想像的那样，为在早年已发展成了他的对位技术。虽然在他的艺术形式中，每一方面，都显得是逐渐在倾向于一种晶莹的清彻性，可是，他的学习的，而是古代的。他将他所能从古代前规学既不是藉由因推果的理论，又不是依据古典派的前规，却是藉不怕，‘试验与错误’的摸索。……在事实上，他的前规，不是古典派到的种种，发展成了种种形式，我们接受这些形式之时，乃把它们作为古典派的。（A Musician Talks：The Integrity of Music，Lecture II，P. 28—9）

西乐演进中所不可少的继往开来的巴赫，他的创作，虽然是“摸索”，可是，他有“从古代前规学到的种种”，他是由这种种发展而成，与空手摸

索者，完全不同。

我们现在还不能说，国乐已经过了相当于西乐中巴赫的阶段。反之国乐去巴赫的阶段还远，因为我们对于古代前规的学习还不够！

七、国乐基础的广度

研究国乐，第二，须从多种理论、多种乐器与多种曲调之中，去接近它基础的广度。派别的界限，在国乐界中，也是非常显明。专习一种乐器的，对于另一种乐器，完全茫然。崇拜的一派的，对于别派的调子，不屑一顾。能尽一器一派之长，若此器此派之历史相当长久，那么，技术家所见过的调子，亦未始不能相当广阔，可惜此种技术家也是绝无仅有。最普遍的，是在一器一派之中，学少数几个曲调，便终身不离乎此。前人所谓"平沙一曲弹尽天下"，原是鼓励人们向专精处去致力的，被误解了，乃成为不能接近较广材料的人保护他故步自封那种立场的辩言。"弹尽天下"被轻轻看过，而"一曲"二字，乃被读得非常响亮，其实，不看见多数，不能领略少数，离了整个，不能真正认识各个；没有见到整个的度，便很难达到各个的深度。苟对于一个曲调，真正有了兴趣，仅此兴趣，已足使我们情不自禁不得不向旁的曲调上，去求更多的满足。苟在某一小点上，真求专门深造，则时时会觉得这一小点中内含的材料有限、不得不更在此一小点之外，广求触类旁通。最初也许仅在显然相关的材料中发现有价值的例证，入后却更会向表面上绝不相关的材料中，去找出确切相关的因素。如此下去，愈求愈深，愈深愈广，愈广愈深。研习之深度无穷，相关之广度亦无尽。

譬如二胡之被视为值得学习的乐器之一，从刘天华先生初期创作二胡的曲调起算，尚不过20年左右，历史最短，材料当然最少。好像着手二胡曲调的创作，仅学了天华先生的十数个曲调，便可以操纵自如了。其实却未必是如此。若不学天华先生之从多方面吸收材料，而仅藉寥寥的几个二胡曲调，为仅有的作曲方式，材料简直窘乏得可怜，而决无达到天华先生同样成功的可能。天华先生早年曾从周少梅研习二胡。至今二胡上通行的《虞舜薰风曲》，还是少梅先生的旧调，经天华先生增删之处几乎没有。少

梅先生所习的曲调不多，而擅长的乐器却不少，他对于普通乐器，琵琶、三弦、二胡之类大都有相当熟练的技术。他所奏《三六》、《六板》等曲，加之花调，各器均有。他对于同曲的加花方式，每有多种，而且同一加花方式，他常把它兼用于各器。以音域较广的琵琶上所产生的加花方式，向二胡上演奏，乃有上中下三把的二胡技术。现行的《虞舜薰风曲》，便是加了花的《六板》，初到天华先生手中早已有了三把的音域。这样周少梅先生，因了多种乐器的学习，乃增加了二胡技术的深度。天华先生所习更广，二胡之外，人家知道的，有西洋的军乐，有本国的合乐、昆曲与古琴，特别专精国乐中的琵琶与西乐中的小提琴，他所接近的曲调的种类与范围，相当广阔，至今他的二胡曲调，除在本国人听来，为有相当丰富的国乐背景之外，也被少数西方人士，认为含有多少西乐成分，能令人引起这样的感觉其实并非偶然。

不仅天华先生的二胡曲调是如此，在古人异器异类的曲调中相通而互为因果的例证，俯拾即是。总之，看不见多数曲调的好处，便听不出少数曲调的短处，没有较广的来源，得较高的认识，便无从评判，无从评判便无从深刻。不努力接近较广的来源，所有的便只可以说是对于少数曲调的模糊印象。对于曾在耳边听过的少数曲调以外的曲调，若可以说有几分印象的话，也不过是对于断片、对于烂套的印象，说不上是对于思想、章法、完整性、变化性、个别性、表现性等等的较深刻的印象。近来很有几个国乐的创作曲调，仅仅是烂套所偶然凑成。其中非但有着国乐的烂套，并且也有着对于“篞五乙六五凡六工凡尺工上”等三度练习式的西乐烂套。这种国乐的烂套，倘若对于国乐的见识广阔一些，也许便不致探用它们。那种西乐的烂套，倘若对于西乐知识广阔一些，也许更不致探用它们。多种气味不相投合的烂套，交互夹杂，根本便成了无思想的零星断片的一堆。除非听众绝无联想的能力，否则当未有不听了而不发生“不知所措”的感觉的。最后，让我再引一句 ToVey1936 年在 LiVcrool 所讲的话：除非大部分艺术作品的因素，成了我们的熟识，否则，对于某一艺术因素，我们是否能集中注意，便很成问题。只有藉了那个大部分，我们才能看见余者的特异性。

从另一方面说,在我们看不见特异性的所在,我们便感觉不出兴味来。读了这个西乐家的这一句话,我们返观国乐界中,将作何感想?

八、国乐园地中的工作

从各个人言:从深度看广度看,无论过去造诣是如何,谁都会觉得,自己在目前情况之中,对于基础的认识,还嫌不够,今后的努力,还不能停止。

从整个的国乐问题言:谁都应觉得,事工艰巨,同志太少,有充分合作训练后人,发挥人范围之努力的必要。

一般勇于前进,绝不返顾的工作家,单凭了一些自己对于极小部分本国曲调的直觉便从事作曲,甚至以作专门的国乐曲调,为自己惟一的任务,想这样的为民族音乐开拓出一个簇新的世界来。勇敢的精神,的确可以佩服。可是民族音乐的特点,是否已能把握得住,是否已能充分地在所作的曲调上表现出来,或者,他们所作的曲调,是否真能代表几分民族音乐的特性,他们所自以为足以代表民族性的,在国乐中间,是有价值的部分,还不过是些陈腐烂套的部分。这都是可以怀疑的事。

创作必须进行。但在国乐研究刚才开始所能供给的材料,还是十分浅薄的时候,积极地仅提倡国乐的创作并不合理。良好的结果很难想像,不良的结果,倒是意中之事。

国乐过去的材料还没有经过整理的阶段,还没有形成清楚而具体的结构,尚难提纲挈领地令人一望而知。过去没有绝对把握得住,现在与将来便绝对谈不到。

西方音乐,随着时间之流,刻刻前进,这是事实。但西方音乐的史实和材料,记载精详,搜罗宏富,这也是事实。有了后一个事实,才会有前一个事实。民族音乐,决不是可以凭空创造出来的。可以凭空创造出来的,是另一样东西,不能说是民族音乐。

谁都觉得研究西方音乐的便利:史实方面,有种种详简不同的通史,有各个音乐家详细的传记,更有包罗万象的音乐大辞典和百科全书;曲调方面,有的依时代分别,有的依作家分别,有的依技术为单位,有的依曲体为

单位，有的从程度的高低着想，有的从应用的范围着想，……；有专书，有总集，有单行本，只要有钱，人人都能买到；理论方面，记谱、制调、和声、对位、"卡依"*1)、"飞格"*2)、配器等等，多少均有一定不易的原则为音乐家所公认，所共遵；甚至对古代曲调的和声方法等等，也有专书，足供学者的参考。著名作品，大都灌有整套的留声机片，使学者可以按谱听音。偶有一二新进作家，制成了一二有价值的曲调，便引起音乐批评界热烈的反应，而不久之后，新版的音乐史中也许便加上了关于他们的记载；他们的作品，也许已经制版印刷，在社会上不胫而走。他们音乐创作的合理产生，一部分，可以说是过去他们对于音乐史料的研究，透视详明的结果。他们音乐史料，所以研究得如此透彻详明，实在又是过去多少努力研究、分析、归纳的结果，我们决不能单看他们成功的结果而忘掉他们所以达到这成功阶段的真正原因。

西方各国，地域大多比我国狭小，历史大多比我国简短，音乐史料的整理工夫比较容易做。看看我国是怎样？历史有五千年的悠久；地域有一千一百数十万方公里的辽阔；复杂的民族。多次经过外来文化的沟通和融化，音乐的内容，是何等的不易整理！

与外界的沟通和融解，是文化演进过程中不可避免的现象。与外沟通和融化，结果虽有新的外来成分，几度的掺杂进已有的成分之间，但这样掺杂进来的成分，既已在我国民族里面。流行到了某种程度，感受到了某种影响，便应认它们为我国文化的一部。所以非但庙堂的雅乐是国乐，燕乐也是国乐；非但儒教所曾加以特殊崇拜的音乐是国乐，未受适当注意的佛道二教的音乐也是国乐；非但汉族的音乐是国乐，满、蒙、回、藏以及苗、彝、瑶、壮等族的音乐，也是国乐。因此仅就史料一方面说，国乐的园地，是非常的广大，并不是某一类音乐、某一种曲调、某一派技术和理论所可以代表的。这些史料，严格地讲来，可以说都还未曾经过合理的开发。我们要研

---

*1) 卡农。

*2) 赋格。

究古人的书籍，考证保存的古物。我们也要周游各地，采集歌谣，观察乐器。理想中应加研究的材料太多，我们目前所看见、所知道、所了解的太少。人家的史料，几乎近至现在的一刻，都有即时列入系统的可能。我们的史料，却有好许多，还散在民间，在奏唱者的乐器上、歌喉中，连书面的乐谱都未曾有过。所以我们在国乐方面，现在与较近的将来，所不得不做的，是搜罗、分析、比较、归纳等工夫。在这一方面，我们所希望做的若做成了，也还只是史料的一方面。史料研究的结果，可以指示我们民族音乐前途一个比较适当的发展方向。所以，它的成功与否，多少决定了整个民族音乐的发展的成功与否。

单就史料一方面说，因为内容的复杂和繁多，已不是少数人在一个极短的时间中所能获得相当的结果。我们需要多少认清方向，真能刻苦努力的同志共同努力，才会有接近成功的希望。

但整个的国乐问题，又岂限于史料而已。

从一方面说，国乐复杂材料的本身，是需要许多人参加努力；从另一方面说，有志研究国乐的人们，正有许多事工可做、应做，比之研究西乐的人们可做、应做的事还多。

有较短历史的西乐，对于它的材料，过去随时有清楚的整理，不加进一步的整理，关系较少。就是要加进一步的整理，也有全世界的许多音乐家在分头担任，所需于我国人们的努力，不会太多。关于西乐材料的书已几乎应有尽有，我们不嫌他们著述的不多，而恨我们自己阅读的太少。我们所能参加的工作，在理论与史料方面，不过是翻译介绍现成的书本而已。关于和声、对位等书，要由我们写，而同时某一方面，要写得比现有的西方著述更加高妙。写成以后，译成西文，而足令西国读者，惊奇钦佩。这虽然不是不可能，然其实是难能希有的事。在器乐与声乐方面，我们所最能做到的，不过吸收介绍，简言之，转授的工夫而已。而况，有了西乐的作曲技术，若欲永久安于模仿西乐则已，一想到民族音乐的创作，多少便与国乐的背景问题发生了关系。有了西乐的声乐技术，若欲永久安于歌唱西国方言

所写成歌调则已，一想到我国文字与音乐间不可分离的特性，便又与谱曲、度曲等国乐背景问题发生了密切的关系。在不解西国方言的民众前，仅歌唱西国方言的歌调，若说能唤起任何印象的话，则这印象，与不过是“器乐”所能唤起印象，不过是歌唱所应唤起的印象的一半印象而已——不过是将歌喉用作了在表现一种特殊音色之外，并不传达其他意义的乐器而已。若要达到令听众获得充分意义的目标，而不从国乐的歌词研究入手，则除非使听众先有他国方言的训练。但这又是怎样不合理的逻辑！

在未经科学整理的国乐园地中每一分合理的努力，无论范围多么小总能有相当的价值。每一位至诚的工作者，无论能力多么有限，总能有相当的贡献。

在两年前的日记中，曾有这么一节关于个人默想的记载：

“民族音乐的园地太大，过去从任何方面出发的任何研究，实际都非常渺小。不早藉团结与合作，努力进行，难有及时适当的成就，园地中有的是材料，而这些材料需要多人同从伟大而合理的计划中出发，分头来将它们把握住了，随时加入一个整个的系统，一部分因了外来影响，会随着时间消失的材料，更非赶快着手，加以整理不可。

一个人常会觉得自己着手的一角，是最有兴趣，自己所取的道路，是最有把握；但是，同时，别人在别的方面，正也在有着同样的感觉。各人须要消除主观，解除自己的假设，所给予自己的束缚，随时把自己的视角，向广大的天际放开。

（民国29年12月21日）（1940年12月21日）。”

三年以后的现在，仍有着同样的感想。但在重温这两节的时候，却加添了多少感慨的况味。

九、各人的责任

在国乐的园地中，有一分合理的努力，总能有相当的价值，每一位至诚的工作者，总能有相当的贡献。

专门作古书研究的人，从卡片索引的工作入手以达到条贯叙述的阶

段，关于音乐，将有无限应做的事。

专门作古书研究的人，从古文字、从古器、从古画，将得到无限的、贵宝的音乐材料。

学习技术，相当精深，所知乐器，相当广博，对于古今中外的谱式，相当熟悉，听觉相当敏锐，记谱相当仔细——这样的人，将有无限听音记谱的收集工作，在等待他们着手。

学习音响学、略知乐器技术的人，将觉得对于古代音律的进一步研究，对于原有乐器的收集、仿制、测听、改良，是他们的责任。

研究西洋作曲理论而同时博闻国乐曲调、关心国乐谱法的人，将觉得，在为民族音乐拓开明白、清楚的作曲途径以前，已有许多分析、比较、归纳的工作，在欢迎他们参加分任。

仅读过西乐普通乐学并擅长国乐唱奏技术，通晓某种国乐谱式的人，将觉得，已有多量的译谱工作，在等候他们担任。

学习音韵诗词及谱曲原理人，将觉得未来译写西洋名歌、写作及修改本国新歌的歌词，是他们的责任。

了解西洋作曲理论、透视国乐宫调理论之究竟，而同时能博览南北词曲的人将觉得他们应着手的第一部伟大工作，为重编九宫大成曲谱。根据其丰富之材料，为之别白是非，匡谬正误，以解放填词谱曲的人，使之脱离盲目的依样葫芦生活，而走向了解原则，运用原则的自由途径。

研究民谣的人，将觉得仅仅收集歌词，至多不过得到民谣价值之半，欲达到较完全的成功地步，还须同时从音乐方面注意，而同时从音乐方面注意，他们将更加觉得他们园地的广大，他们责任的艰巨。

研究方言音韵的人，将从各地方言与各该地民歌曲调的比较研究，获得更有兴味的事实。这种事实，将为研究音韵与研究音乐者双方共同需要的宝贵材料。

研究社会教育的人，将觉得各地民众，原有的音乐背景，其平均的程度不同，参考了这种背景而寻译出来的某种合理的音乐教育方案，将为借以

获得合理的教育效果的惟一方案。建立这方案的一部分责任,将是他们的责任。

专习一种国乐器或专唱一种中乐曲调,而向深处广处搜求意义的人,将见自己的部门中,可加研究的现成材料正多,在自己的部门以外,与自己的部门中的材料,可以相通而互相发明的材料也正多。较成熟的创作的问世,将在有了深广的背景之后,目前的创作与其演出的尝试,从所费时间的价值意义言,将见得是近乎浪费。

许多绘画家、摄影家、工程家……等等中间,早晚总会有人觉得,他们有一部分的使命可以与音乐相关。这些工作中,每一样工作的结果,无论用何种方式表现,总能为音乐世界加添丰富。而其中的一部分,若有法译成他国文字,或世界通行的符号,或许倒能成为世界音乐学者们所重视的材料。

诚然,在未经开垦的荒田中,因为潜在的地力未尽,逐渐增进收成的希望,反能较多。荒田的面积,这样的广漠、无边,各人无论从那一小点上开始着手他开垦的工作,总会随时获得多少收获方面的鼓励。他渐渐展开的田陇,早晚总会与那些在别的一小点上开始着手的人们的田陇,接成一片。

在未有边际的多方面的工作中,一方面的努力,在表面上,甚易被误视为与其他方面,互相突冲,其实却不一定是如此。两年前的日记中又有这么一段默思,是当时所以解脱自己的这种错觉的,现在把它写在下面,希望对于读者,也能发生同样的解脱效力:

"'文人相轻,自古而然。'文人如此,音乐家也是如此,非如数学之有必然性,正误成为两个一望而知的极端,文艺音乐的正误、是非、优劣有更加宽广的自由范围。它们的一部分价值,便在这里。但范围宽广的结果,便是超脱了可以用单纯公共标准衡量的界限(或者可以说,那些可用以衡量的公共标准,不止一个,而且很难从任一角度上,都把握得住),不觉反陷入仅把自己经验作为普遍衡量标准的狭窄倾向,因此容易发生派别之争。派别观念到了极端,在整个园地中,便只见得有一个自己,对他派毫无善意。与更丰富的周围隔绝了,与信仰的同志们疏远了,结果,是自己牺牲

了快乐的团契权利，放弃了广大的发展可能，走入精神孤立之途，是虚骄，是仇恨，是悲哀，是绝望，将何等的不幸！（民国29年11月29日）（1940年11月29日）”

十、去取的审慎

在繁多的材料之中，选择的工作难，淘汰的工作更难；在纠纷的头绪之中，建立原则难，而要使为了某一小点所建立成的原则，不致因了太偏于片面，而阻碍多数其他诸小点的发展更难。

在提倡乐教的今日，在音乐家们心中，决不会对于墨子非乐的观点，发生什么同情，这似乎是可断言的。

但墨子非乐又何尝没有原则？他的主要原则，是要人“交相爱”。从这主要原则，倒推过去，也便有不要人“相争”的原则。他以抑制人们的物质欲望，为减少争端的手段之一，于是乎有“节用”的原则。他觉得乐器的制造，技术的训练，与听众的欣赏，与造雕梁画栋的大房子一般，实在都是浪费，与他“节用”的原则不相投合，于是乎有“非乐”的原则。把这种原则，作为衡量音乐价值的尺度，他当然会觉得音乐愈简愈好：黄帝咸池，有胜于尧的大章、舜的大韶。尧舜的音乐，有胜于夏禹的大夏。夏禹的大夏，有胜于商汤的大濩。商汤的大濩，有胜于周武王的武。到了周武王的大武，在他看来，其实已经复杂得不成话，而更加要不得的了。

人们醒觉的时候，心理的活动，无时停止，听赏音乐，自有它积极的价值。这个，他不知道。在历史的过程中，人生的欲望——无论是经济的、是艺术的、是求知的、甚至是求货利、求声色的，一与时俱增；文化的发展与时俱进。人不耐无乐，乐不耐无形”，人对于音乐的要求既已达得了某种阶段，而要用抑遏的手段，硬叫它向来的路上，回头跑去，那非但是不必要，而且是不可能。这个，他不知道。音乐的消极价值，固然是满足人间对于声的要求（“声色”的“声”），是填实人们心理的空虚，以排除其他偏于有害的娱乐，但同时，它却也有着许多积极的价值——它能够陶冶人们的性情；能调和人与人们的感情；能从无形之处，帮助人们发挥伟大的建设力量。

而它本身,又是宇宙中真美善之性——所谓"天地之利"——所由表现。这个,他不知道。

但是,在事实上,他已提出了非乐的原则了。固然,这种与文化的演进处于相反地位的原则在事实上决难在自然的环境中绝对地实现出来,可是墨子当时若把握住了独裁的政治权柄,他便未必不能运用了秦始皇焚书的手段,来焚尽乐书;他也未必不能用了后世禁赌禁烟的办法,来禁绝音乐。而音乐未必不能因此而几于绝迹。假如世界真曾有过相当长久的一个时期,给墨子这样一位或与墨子有同情的多位非乐的独裁者所完全统治,那么,留至今日的一切乐器、乐调、乐书、乐人,一切古典派、浪漫派等等的材料,一切西乐、国乐等等的内容,也许便不会有今日的情形了。

上文所以从墨子的非乐原则,作假设的推想,第一,是因为非乐的原则,可以让音乐家们与教育家们一见而知其为错误,不须加以证明;第二,最重要的,却是因为淘汰整个音乐中间的一部分音乐,与从整个文化中淘汰整个音乐,现象完全相像。应用这极端错误的原则,正希望可以唤醒片面的音乐家们,而催起他们更深刻的反省。

一部分音乐家们根据了某种原则,在整个音乐中间淘汰了不须淘汰或不应淘汰的一部分音乐。这是在我国音乐史中屡见不鲜的普通现象。名为建设音乐的历代参加制礼作乐的人主们与学士大夫们,在音乐演进传统的无意破坏上,差不多多少都得负一些责任。平时,我们对于这个事实,不大容易感得。但是,到了非考据古时材料,无法了解现存材料,着手考古,而在某一方面,本应有古可考,而现在却出乎意外地无古可考时候,我们便不免埋怨古人,保留的工夫做得太少,淘汰的工夫做得太多了。

孔子以为"尽善尽美",而且为了它曾"三月不知肉味"的韶乐似并没有毁于秦火,汉高祖六年,更名文始,以示不相袭。周之大武,秦改五行,汉代因之。改其名,是否并改其实?我们无法获得具体的材料——曲调——便无从断定。三国而后,这两种乐舞的名称,屡经改异,它们的内容,似乎至少也屡经分并,久而久之,韶乐似乎成了文舞的总称。清代新制的文庙

乐舞,犹夸大其名,称为中和韶乐。武,似乎也成了武舞的总名。原来某一个特殊而具体的乐曲专门名称,至此乃变成了空泛、虚假而不切的类名,而原来的曲调,倒弄得全无迹象可寻。诗乐也是如此,从唐开元风维十二诗谱起,中经元朋来,明李文察、刘濂、朱载堉的谱以至清乾隆的诗经乐谱,无不是仿制之品,而原谱无存。现在的人,虽然加以惋惜,已是太迟。当时主张修改、分并、选择、淘汰的人,何尝没有从一方面看去似乎是堂堂正正的原则呢?同类的情形,历代都有;同样的破坏,现在仍继续进行。

较古的古琴谱,变音及七音以外之音有时反较多。应用变音的前后,有时宫调判然而异,明系有意的转调,而后来有人编谱,乃以仅用宫、商、角、徵、羽五正音为原则,凡遇变音,均指为徽分的错误,而加以"校正",原来向丰富方面演进的曲调,经此种"校正",乃受到甚人之损失。后人若要别异同,寻求古琴作曲的线索,便不能专从某一派的技术中去求,而必须在参考多派技术之外,复加以多种古谱之分析,才能与古琴曲调以较公正的估价。过去曾有一部分琴家,主张唯存词曲之调,才是古琴上应有的调,他们所编的琴谱,便只选取唯词曲的古调,及自古所作的有曲之调。他们是以"声依咏,律和声"之语,为评判所有琴调的惟一标准,并且发为论调;另一方面,却又曾有人取纯粹音乐的标准,而不屑取弹奏曲之似乎"舜作五弦之琴,以歌南风",是不高明的事。而有曲之调的存在,虽是事实,也似乎是错误的事实。这两种极端的论调,在著作上,都曾有过表现。两种对立的势力相销,任一方面,不致全被排斥倒是不幸中之幸事。这几种情形,告诉我们,在古琴的范围中,曾有人有根据了某种原则,淘汰原则以外的其他材料的企图。虽幸而明清以来,调谱多有存者,不难从此溯求演变之迹象,然数百年来异说、异派相互间之兴衰消长,实已减少古琴发展之可能性不少。

清圣祖可以说得是一位制礼作乐的英明之主了,他自己在音乐方面,多少是行家,音乐政客们为了禄位,不惜牺牲真理的论争在他面前没有敢把老文章重做,这是历古以来,所最为难得的事。可是,他极大的成功——律制乐制的厘订,律吕正义之著作与推行——也便是对于中国音乐史中某

些成分的重大打击。最显著的他在律吕方面是有力的反朱载堉权威。自何承天以后,经了千余年来乐律家逐步的寻求,好容易达到完成的、峰极的等比律,给他一笔抹杀了。在中国音乐方面,非但无抬头的机会,而且连被试用的机会,都未曾有过。他的一均十四管律,如异军突起,在古代种种乐律主张与近代种种音乐学说间,放上了一道权势的横栏;在日后的管乐与弦乐器间,放进了一种音律上的隔膜。幸而前代的著述犹存,音高关系之事实俱在,我们今日,仍有重新估价之可能。然法令的力量,曾使个人的想像,成为一代的典章。二百数十年以来,国乐世界,定于一尊,乐政、乐理、乐器、乐调无不受其甚深之影响。

此种淘汰的现象,在同一类技术、同一个派别、同一个曲调中间,也时时遇到。唱奏曲调的人,每爱照了自己的意思,把前人的曲调,加以增损、分并、节缩、凑合等等的改变手续——改变可视为淘汰的一种方式。改变的时候,据自己的直觉或背景,为评判的标准,固未尝不沾沾自喜,自以为有功于被改的曲调。那里知道,有时实际的结果,却适得其反!弦乐器曲调,凡移宫换调之处,在直觉上未有准备的人,难免不因为它与自己平凡的预期相别扭,而把它改变了。个性显然,妙有独到的乐句,在听惯几套的人难免不因为它与自己熟极而流的听觉不相投合,而把它改成了不好不坏的、柔驯的乐句。这样的情形,在近人所改变的曲调中,例证不一而足。北曲滚绣球末尾跳高八度,结于重叠的"五五"二音上,宫调的印象,一贯而来,至此乃在本调上作有力的结束,原来并无可加改变之道。然近人通行的唱谱,或改"五五"为"五六"牺牲了本曲的一贯性,而使以前许多乐句在宫调上所作之准备,至此一泄无余,变成漫无目的。

所取视点不同,所建成之原则,往往相异,取某种观点,淘汰了某事,在淘汰的时候,主张淘汰的人,每觉有充分的理由。一日社会的趋向改变,后人的造诣不同,所取观点,随之改易,便难免不追思既被淘汰的往事,而为它的被淘汰惋惜,然以前的淘汰极易,以后的挽回极难。在历史悠久,材料复杂的我国文化中间,更不能不加以特别的审慎。

在必不得已，必须择取淘汰手段的时候，最好先为将被淘汰的事，预留将来被人重新估价的地步。用政治力量选择或推行某种曲调的时候，最好同时将落选曲调，逐一记录下来，列为专书；在改变某个曲调的时候，最好找一处适当的篇幅，将原谱与改谱同时并存；愈要放弃某种律制，愈应把那种律制的来路去脉，与实际内容，记载得清清楚楚；愈要改良某种乐器，愈应将旧时的尺寸式样、质料与音阶组织等等，保存得完完全全。

在可以不加淘汰的时候，还以不加淘汰为是，不必勉强立成独一无二的原则。应知道历史长，地理广，未曾经过彻底整理的国乐园地其中所有的种种现象，未必可以一二论旨来概括。各自发展的活动，未经彻底整理过的材料，错综而不相一致，倒是真正事实。若要执一以御繁，急于求勉强的统一，倒难免不弯曲了一部分的真正事实。

在整个文化中淘汰音乐，在整个音乐中淘汰国乐，在整个国乐中淘汰某种国乐，在某一种国乐中淘汰某一派，在某一派中淘汰某曲调，在某一曲调中淘汰某一乐句，同样地都有着审慎的必要。

在文化历史中，过去与未来有着因果的相成。内在因素与未来的成功，发生着交互的作用。文化的演进，不是直跑，而是打圈子。打第一次圈子的时候，沿途的标志做得如何详细，打第二次圈子的时候，进展的速力与范围便如何的广大。过去看得清楚，未来的方向愈准确。此所以为了寻找猿人的遗骨，多少人类学家值得不远千里地成群的奔走；此所以中外的考古学家为了一些水浸土蚀的古器，值得向荒茔废墟之间去讨求生活。简言之，他们不过是在为先前所曾打过的若干次圈子，补作遗漏的标志而已。

在中国有相当时髦的人们主张废弃所有国乐乐器的时候，在更加时髦的苏联作曲家中，听说倒有将东方的一部分乐器介绍到乐队中去的企图。在本国有人准备囫囵接受西方整个的音乐文化的时候，不远的邻邦倒抢先一步的研究我国的国乐，并且略略拗曲了一部分事实，以加强它东亚文化主人的荒谬论点。在这样的情况之下，本国的音乐家们，即使不是积极的

为了音乐真理，而是消极的为了政治文化的防范，似乎也不得不反省一下：有些原则，是否准确；有些淘汰，是否公平。

潘子农．从建立中国歌剧的路向问题谈到《秋子》的演出．新华日报，重庆：1942年3月6日

全文录入：

关于建立中国歌剧艺术应该采取怎样的路线这个问题，远在抗战以前的七八年间，曾先后激起过两度不很热烈的论争。陪衬着这两次论争的社会背景，自有其各不相同的时代因素。但寻求论争之起源，显然都是从当时话剧运动的思想转形期的高潮下，横溢而成的一股支流。这样附庸于话剧的进步过程而导引出来的建立歌剧的论争，有如浮光掠影，稍纵即逝，再加论争的双方又不能及时把握问题的核心，得不到明确的结论是必然的现象。然而即使是如此未得要领的、不很热烈的论争，到今日我们准备继续加予探讨的，终究还有一两步进展的足痕可资追溯，为这问题提供一些历史的经验的参与。旧事重提，我们不仅意味着“鉴古证今”的作用，且将循此固封的足痕更进一步。

第一次论争的形成，是首先有人以为中国新歌剧之建立必须以现有的京戏（这派人称之为旧歌剧）为再出发点。这种论调无疑地是受了当时兴起的“中国本位文化”运动的影响，还有极浓重的“国粹主义”的气息。他们不仅错认京戏是中国旧有的歌剧，甚至还说话剧是西洋文艺的产物，移植到中国来是永远不能生根抽芽的。换言之，他们一方面要从充满封建思想的京戏固有的简陋形式中改良出中国的新歌剧来；另一面又否定了话剧初具规模的成果，以及从这成果上建立歌剧的可能性。被这样横蛮武断的主张所激起的话剧工作者的反映，当时似乎只偏重于为话剧的成果辩护，对于建立歌剧的路向问题，一般地都忽略过去了。充其量，他们也仅是概略地指出京戏并未具备完整的歌剧形式，怎样也无法改良出现代的歌剧

来，也许从元曲杂剧中或能找到一点中国歌剧的雏形，但也只限于部分技巧的吸收，不是无条件的血统的承继。这场论争就于此告一无形的段落，主张以京戏为再出发点的论点果然被击败了，战胜的话剧工作者亦未曾将自己的理论再予发展或付诸实践。

其后到了话剧企图提高演剧水准，邀请了几位音乐家来尝试器乐伴奏的时候，建立歌剧的路向问题又附带地引起了第二次的论争。这回的争端又偏于音乐与戏剧在构成歌剧的主体、客体之分。音乐家方面认为音乐是歌剧的主体，所以建立中国歌剧惟有单纯地从训练器乐、声乐的人才入手，特别是声乐；相反地在话剧工作者方面，以为歌剧不过是戏剧另一种形式，尚以话剧为主体而逐渐与音乐发生联系（其实便是指以器乐伴奏话剧的演出），必然会产生出中国歌剧来的。这两方面虽然同是“见树不见林”的见解，但平心而论，话剧工作者的论调是比较实际一点。错误只是他们过分强调主体、客体的从属关系，始终没有注意到音乐与话剧的联系方式。再说这种错误的由来，实在是话剧工作者缺少音乐修养的程度，正和音乐家缺少戏剧修养的程度一样的。双方各就自己熟悉的范围内闭户立论，自不免相持难下，各起极端。不用说，这第二次的论争也还是得不到结论的。

我个人的意见是这样的，就歌剧之构成而言，日本研究莎士比亚权威教授内逍遥早为我们下过明确的论断。他说：“我们必须承认歌剧之起源，是从乐曲利用动作表情来传达其情感之时开始的，可是一等到演变成近代的歌剧，戏剧的成分终究占有比较重要的地位。”这是说撇开了戏剧这一面，歌剧是不能形成的。再从苏联戏剧家梅耶荷脱的《近代歌剧概论》中，又可以发现这样的说法：“歌剧中演唱的词曲，正如我们演剧对习用的对话一样，同为表达剧旨的工具。”这是说明音乐（仅指声乐）在歌剧中所占的地位与效用。于此可知建立中国歌剧的艰巨任务，必然要由话剧工作者与音乐家共同协助负担，这里面原无所谓主体与客体之分。

但另有一层我们应该关照清楚，中国新音乐的进展并不是与话剧的进展同一步调。话剧于“五四”时代跨进“文明戏”的阶段，接受了革命的文

艺思潮之辅助熏陶，在20年来的发展路程中已经建立了相当深远的社会基础。而新音乐在其发展初期，已经受过学院派思想的禁锢，几至与社会绝缘，所以即使到了抗战第五年代的今日，声乐部分虽已突飞猛进，但其整个的内容与形式在襁褓时代。因此歌剧中的戏剧与音乐的成分在理论上固应等量齐观，在建立中国歌剧实践的路向上，实不得不采取一种权变的办法。

前边我已经说过，中国话剧工作者的确缺少音乐的修养。但由于声乐在抗战中的普遍发展，话剧演员群中目前之不乏略懂歌唱门径的人，一部分导演通过电影工作的媒介，也逐渐养成了音乐的欣赏能力。如果我们有计划地将他们导向更进一步的音乐修养，总比较到头来使对戏剧缺少修养的音乐家参与演剧工作要容易得多。再如利用现在的话剧工作者来尝试中国歌剧之建立，所急需学习的是演员的歌唱技能与导演的音乐修养，其他除剧本之编写应由剧作家与音乐家（作曲）合作之外，举凡舞台装置、化妆、服装等演出工作，在话剧工作都是驾轻就熟的事情。且无论演员与导演，话剧方面已有相当成就的人才较多，严格选拔，决非难事。相反地要从现在的音乐家群中寻求全班演剧人材，问题怕不会那么简短了。两相对照，假使容许我们在事半功倍的原则下，为建立中国歌剧的路向投一条“捷径”，那就必须把工作的重心暂且交付与话剧工作者方面。

然而这条“捷径”是否可以从话剧的成果上，直截了当地一脚踏进歌剧的境域呢？这也是不可能的，我以为其间仍须通过半歌剧（或称小歌剧）这座桥梁，作为我们建立中国歌剧的第一个步骤。换言之，也是话剧工作者着手建立歌剧必经的一个过渡阶段。所谓半歌剧，原不过是利用话剧的形式，配合剧情而渗入几支独唱或合唱的歌曲，并以简单的乐曲伴奏来强调剧情进展的范围。这种过渡桥梁的半歌剧，话剧工作者不仅容易实践，且在实践中将因客观艺术条件的促使，他们必然会主观的要求深度的音乐修养。如此也就自然而然被完成了戏剧与音乐的联系方式。回顾20年来话剧演出之进程，期间也未始没有接触过此种形式。初期的南国社的

《南归》与《古潭的声音》、抗战前四五年上海南京两地所演出的《回春之曲》与《洪水》，以及去年演出于重庆的《棠棣之花》等剧，在其演出的当时，话剧工作者虽没有意味着建立歌剧的路向问题，但这几次的演出已经近似半歌剧是很明显的。于此，我们一方面证明了利用现有成果来建立中国歌剧之充分可能性，另一方面又同时证明了半歌剧是从话剧过渡到歌剧境域中去不可省略的桥梁。

此番《秋子》的演出，除掉舞台装置、化妆、服装等项工作以外，从剧本的编写以至排演，并未借手于话剧方面的人材，就连列入导演团名单内的几位话剧导演，也不过是聊备一格的“虚位”。再就其建立歌剧的路向而言，是采取了从音乐方面直接走向歌剧境域的办法。这种勇敢的尝试如果是成功的，那么却好说明我所主张的“捷径”乃是不必要的迂回，不必要的浪费，所以下面我将不仅锁碎地叙述个人看过《秋子》后所得的感想。（为什么只说是“感想”不说是“批评”呢？第一、真正的批评在艺术观点应该是纯客观的，而我对于建立中国歌剧的路向问题已经有了主观的意见。“见仁见智”在所难免。第二，就音乐的修养来说，我也像一般话剧工作者同样地缺乏，至多我只是一浅薄的音乐爱好者而已。）

《秋子》的剧本带给我们的第一个严重的课题，便是对于敌国民众反战的题材，究竟是否适宜采用于在抗战后方演出到戏剧中去？我们知道侵略的与反侵略的战争，在作战的形象上，原没有什么明显的差异，只有加上作战出发点不同的政治意义之理解，才能清楚地区别出来。戏剧是一种用形象来表达内容的艺术，剧作家采用敌国反战题材而不能谨慎地处理，往往会弄巧成拙，得到相反的效果。比如日本反战作家鹿地亘先生的剧作《三兄弟》，它像《秋子》一样，也是以描写日本军阀强征民众出征的残暴行为以致激动民众反战为题材的。作者写作这个剧本的观众对象是日本俘虏；动机是要说服俘虏们参加对中国作战的错误。这当然没有问题，可是后来在桂林重庆演出时，曾发现抗战军人家属在剧场上哭泣起来的事情。可见得以敌国反战事件为题材的戏剧如果不选择观众对象而演出，正面的

描写必然会得到反面的效果。但这种流弊在话剧方面还比较容易补救,因为话剧除以动作表情传达形象之外,尚可用语言(对白)解释其内容。只要演员的口齿清楚,演技纯熟,一般观众尚不难理会的。对于运用声学原理的歌唱,却还是很“陌生”的。要使他们逐句逐字的听得很清楚,即使是优秀的歌唱家也不易办到。何况京戏的唱词多半是对白的重复。而歌剧中的歌词如果作者撰句力求字面上的美丽,往往会流于“词不达意”之境。所以歌剧采取敌国反战题材而演出于抗战后方,其可能得到反效果的危险性较话剧更甚。再加《秋子》描写敌国人民反战的原因,仅仅出于出征军人的妻子被强迫去充当随营妓女。其余敌国农村经济破产、工商业不景气等主要社会因素,丝毫未曾提及,相反在人情上的怀乡恋家的气氛,却特别加予强调。在我国的兵役(制度)尚未达到理想程度的今日,我们不能不责备《秋子》的编剧者是一种不可恕的疏忽!

其次是《秋子》所采用的题材与描写的手法究竟是不是适宜于歌剧的呢?我回答是否定的。坪内逍遥在他讲授《歌剧作法》的讲义上有这样一节:“歌剧被它的形式所限制,剧本往往较多于人物性格的描绘,少注意到故事情节的发展层次,因此在西洋歌剧中,不论是古典的或是现代的,大半是对于英雄、美人的礼赞。”其实不仅西洋歌剧如此,即连苏联描写集体农场的、进步的歌剧,如《明日的世界》、《光明之路》等,也仍不免特别装点一两个男女主角,把近似割裂的若干歌唱场面,一气呵成地连贯起来,只有这样,才能使歌剧依仗人物性格的发展完成其戏剧的要素。采取敌国民众反战为题材的《秋子》,虽然也安排了秋子、宫毅、大尉道三个主角,但忧伤者并不曾赋予明确的性格,而且这样的题材原则上也只能从故事情节方面上发展,可是剧者又偏偏疏忽了这一层,所以演出于舞台上的《秋子》,全部是自成段落的一个个歌唱场面。它只有“歌”以及陪伴着歌的乐曲的存在,但少“剧”的构成。而这种失去了戏剧要素的缺陷,也不是利用几支间奏曲所能补救过来的。我们不妨试问任何一个看过《秋子》的观众,假如他进场时不曾买五毛钱一份的歌词与说明书预读一遍,他会不会仅看表演

与舞台上的是怎样虚构的故事？这就证明《秋子》所采用的题材及其描写手法是完全不适宜于歌剧的。

我始终认为写歌剧与写诗是两件事。虽然朗诵诗在字句与音韵方面已接近歌词，但歌词所要求的明白流畅的仍较朗诵诗更为严刻，尤其是歌剧中的歌词，其作用等于话剧中的对白，也等于剧中人物发挥内心情绪的语言。通常话剧中偶有欧化的对白，已足使观众感到理解上的困难，何况歌剧中歌词又不是用平常语调朗诵，而是跟承受着音符升降的旋律唱给观众听的，所以明白流畅是歌剧作词必守的信条。《秋子》的歌词由于作者过分追求字面上的美丽以及字句的欧化，明白流畅这个信条显然被忽略了。它也许可以得到崇高的诗和评价，但作为中国歌剧的歌词，是犯了极严重的词不达意的弊病，这我顺手可以摘录几段为例：

"生命像樱花落在河水上。"

"这一片河畔的落花，好像抱歉地落下。"

"柳花像白头发。""纵然我的心像安静的山一夜没睡眠。"

"谁说柳花像军毯。"

"像祭奠爱的心田，从此闯进无情的风暴。"

"爱情已从大海插上翅膀飞过，爱情也变作黑字场的交易，生命的大树，结不出真实的果实，只有片片落地的飞叶，对着圆脸的大地，编一套爱情的谎语。"

像这样感觉派的诗句似的歌词，即是让演员一字一句的对观众朗诵犹如"念符咒"一般的难于领会，何况作曲者的技巧又一味模仿西洋歌曲，甚少从地方民谣中吸取一点中国作法，若干不必要的装饰音的卖弄，只有加重了观众听取歌词的困难。我相信《秋子》的观众不用文字对照而能完全听清楚词句的，不过十分之一二而已，然而识字不多的观众将如何呢？

也许有人会拿出《浮士德》这类的西洋古典歌剧的歌词作比较，为《秋子》作词者辩护。那么我要问：我们的歌剧是否应该负担一点抗战的教育与宣传任务？他对今日中国民众的智识水准作了平均的估计没有？在这

里，倒使我想起曾因《毛毛雨》一曲而被“正人君子”们目为“名教罪人”的黎锦晖先生来了。撇开他作品的内容与谱曲的技巧不谈，至少像《麻雀和小孩》、《月明之夜》、《葡萄仙子》、《小小画家》等儿童歌剧中明白流畅的歌词，是值得我们现在写作歌剧中歌词的人学习的。

歌剧导演必须特别注意的，是演员的地位与动作。歌剧中的地位，不单是解释这舞台面美的构成，同时还应该包括配合音乐节奏，强调剧情进展与气氛在内。至于动作则已如前面所说，是演员建立人物形象的主要工具。《秋子》中梦想那一段，却有几个场面的地位处理得相当美丽生动的，但在大尉狂欢饮酒、敌兵抗命，以及结尾的几个群众场面里，不仅地位凌乱且与渐次进入高潮的剧情是不调和的。而最显著的疏忽，是宫毅与秋子分站在阳台和桥边对唱的时候，两人地位的高低与距离，完全没有随着音乐节奏与剧情进展而移动。这一切《秋子》的导演者自然难辞其咎。演员的动作与感情脱节，当然不能全部归过于导演，但像儿童歌舞剧似的以动作模拟歌词中象征的物体，或像京戏似的以动作装饰不必要的姿态，因而陷于刻板，陷于僵硬，那是不能由《秋子》的演员负责的。

说到《秋子》的演员，在演技方面很明显是失败的。可是我决不愿意以歌剧演员应有的水准来苛求，因为让这样一群未经基本演技训练的年轻人初次走上舞台，能有这点成绩已经是难能可贵的了。再说在声乐人材特别贫乏的中国音乐界，能有像张权、莫桂馨这样有希望的，并且又能那么热忱、勇敢地来尝试歌剧的演出，我们除于歌唱方面要求他们更求深造而外，还望能于演技方面多多学习，逐渐具备歌剧演员必须有的条件。

在《秋子》演出中给予观众印象最深的，恐怕是舞台装置和照明这两个部门。那样美丽的色调与构图，那样迅速的换景……在这设备简陋、地位仄隘的舞台上，复受种种工具之限制而有如此良好的成绩，不仅展露了这几位舞台工作者智慧的天才，同时也该说是相当成功的。但这“成功”是单独发展的，它以新奇的设计为《秋子》招来若干单看装置与照明的观众。倘依照剧本的要求而加予估量，这单独发展的“成功”是有点问题的。

然而反过来说，没有这些装置与照明，《秋子》的整个演出，还能给观众一些什么呢？

总结以上我个人看《秋子》后所得的感想（我没有说到器乐方面的编制与演奏，因为我是门外汉。听说作曲家刘雪庵先生将就这一方面写点批评。），其属于编剧、导演、演员的缺点，主要的都是歌剧中“剧”这一方面的。而舞台装置与照明的相当成功，刚巧又是得力于话剧工作者的协助——也就是利用了话剧的成果。假使这次《秋子》不直接采用歌剧的形式，而以半歌剧的形式来演出，再从话剧方面多争取人材的合作，并充分利用话剧的成果，我相信所获得的一定要比现在丰满些，至低限度，在编剧、导演、演员三个部门的缺撼必能减少许多。

所以论到建立中国歌剧的路向问题，我更要坚决地主张：从话剧现有的成果再出发，从半歌剧这座桥梁过渡到歌剧的境域，则事半功倍的“捷径”。这条路向是迂回的，但决不是浪费。我可以用此番《秋子》演出所用的人力、物力、财力的统计证明的。

最后，仅向从事《秋子》演出的朋友们致衷心的钦佩。虽然他们企图单纯从音乐方面直接建立中国歌剧的路向是走错了的，我不愿意把自己的主张在《秋子》演出以后发表，一方面是怕给这群热情的朋友浇冷水；另一方面也不敢相信自己的见解一定是对的。眼前既然有了事实的证明，尤盼戏剧、音乐两界的朋友们，一起来展开进一步的探讨。

马思聪．致徐迟．大公报（桂林版），1942年8月29日

此文后收入百花文艺出版社2000年出版的《居高声自远——马思聪》一书第146—152页，约1700字。

文章摘要：

“音乐是和其他艺术一样的发生情感的效果。它与现实界只有间接关系，它只能唤起现实界的联想，它直接唤起某种情感，它并不告诉唤起某

种情感的‘因’,它是‘果’的艺术,不是‘因’的艺术。……音乐总是唤起联想的作用,于是好些作曲家就想出不如把联想确定了,于是标题音乐产生了。兼之作曲家本身在创作的时候也常不由自主的起了联想作用,标题音乐的产生更是非常自然的结果。可是把标题音乐省略了,所余的仍然是纯粹音乐,仍然唤着每个人各种不同的联想,有的时候竟比作曲者的标题更为高明的联想,这种情形是很普遍的。……我觉得纯粹音乐胜于标题音乐,其原因在于纯粹音乐能永远令人发生新的联想。……在我,纯粹音乐应是最高的表现,但舞蹈、芭蕾舞也是被人视为极完美的艺术形式。歌剧虽然是杂种中之最杂的,但我希望将来能够尝试一下,因为它的极端的现实性——文字加上音乐还加上形象,那是瓦格纳所谓三种艺术:文学、图画、音乐形成一体——最能接近大众。在音乐史上,歌剧是尽了最大的诱惑,去把群众领入音乐圈子的一种乐式。……有国民性的不一定有个性或世界性,但最高超的个性可能三者都有。有世界性的不一定有国民性,但可能有国民性、有世界性的必有个性。"

安波 . 由鲁艺的秧歌创作谈到秧歌的前途 . 解放日报,1943 年 3 月 29 日

全文收录:

一

鲁艺在庆祝废约,庆祝红军节,劳军南泥湾三次工作中,组织了一个秧歌队,从 2 月 1 日起到 3 月 30 日止,经过了 50 天,演出了 60 场。以群众性的艺术活动来说,这当是时间很长的一次。这样较广泛地利用民间形式,对于我们也是一种尝试。这次工作给了我们很多实际的教育,进一步认识了毛泽东指示的正确:惟有我们面向工农兵,工农兵才能面向我们的艺术。但,这只是我们在新方向下的第一个步伐,我们只有努力

继续的向前走。

高兴的是，这次的观众比我们过去演戏开音乐会任何一次还多，多了不知多少倍，包括了工农兵也包括了干部，而他们大都是很喜欢的。几个歌曲如:《一九四三年》、《拥护八路军》、《旱船歌》、《小车歌》正在较普遍地流行。特别使我们感奋的是:许多负责同志鼓励了我们。许多热情的观众来了信，提出很多意见，有的过奖我们，有的批评我们。我们知道，这只是因为我们的方向是走对了，而并非我们已有如何大的成绩。在怎样创作属于工农兵而又为他们所喜爱的艺术这个问题上，我们还是没有经验的，还是小学生。现在，我们把这次秧歌创作中所遇到的问题，其中或者也有一两点心得，提出来谈谈，做为这次工作的一种备忘，对于今后秧歌创作也许不无参考之用吧。

二

这一次的秧歌创作，可以说是一个摸索学习的过程。当我们开始利用秧歌的时候，眼前提了许多闷葫芦，不知如何去解破。我们大家对于秧歌原都是不很熟悉的，于是我们开调查会，我们到处征求，不论看过的、听过的都讲出来。当时征集的形式有十余种，于是我们分组讨论，配上了可以合适的宣传主题，分头写词，分头作曲，接着就分配演员，自导、自演，就这样在三四天之内突击出来了。

显然地，解决问题的是集体的智慧，所谓“三个臭皮匠，凑成诸葛亮”。

但，是不是我们的创作已达到了一定的要求呢？没有，还差得很远，如印刷厂的工友们说:“你们宣传了美满有，但对于赵占魁呢？太少了!”*又如一位战士说:“如果能反映我们部队的生产情形，我更喜欢看些”。一位绥德籍很懂秧歌的老汉讲得更有道理:“我从新市场赶到川口看你们的秧歌，就因为你们的是新，和咱们老百姓的不一样，可是有一些演的还不及

* 注:此句意为宣传了美满的生活，对生活中赵占魁这个人物描写很少。

老百姓”。

是的，他们都指明了我们的缺点，主题的限制和对于民间形式的没有十分掌握。

一方面要利用各种现成的形式，一方面要表现新的生活、内容，这就是困难的焦点。

首先，怎样利用旱船、花篮装进了劳军，才适合于秧歌表演呢？给旱船装进了移民的内容，但，总是显出了“套用”的痕迹。我们企图多写几个秧歌剧、多写几个人物，以反映部队工厂的生活，而且也写了几个，终于因为受到舞步、舞姿等形式的限制而失败了。我们写了三十几首歌词，只采用了二十首。为配一个歌词，有几个人作曲，而只采用一个，有时一个也不用，而采用了旧的调子（自然也是为了熟悉的缘故）。

对于演员，同样的面临着许多新的问题：秧歌到底有多少舞形、舞步呢？怎样以旧的步法来表现新的生活呢？如何的去迎接与自己同一水平的观众呢？用什么样的发声方法方便能唱出民歌的味道呢？花鼓如何动作？连响如何打法？旱船怎样跑法？……

一个问题，我们对民间形式是如此生疏！“熟然后能生巧”，不熟自然要拙劣一些，因此我们的大秧歌舞并没有表现出边区人民的体态与情绪，忽略了集体艺术中个性的创造，我们的腰鼓、旱船都不及老百姓舞的生动活泼，有的同志虽然有一些舞台经验，但到了场子觉得放不开。

但这只能算作一个原因，最大的原因还在我们对于工农兵大众生活感情上的距离。有了这一障碍，纵然我们在技术上学得再多，最多也只是抄袭、模仿，而不能有所创造，因为旧的民间技术是表现旧的民间生活的手段，表现新的民间生活，便应当在旧的技术之上加上新的技术。

可是我们在编剧上，缺少生动的故事；在写词上，缺少丰富的词汇——因而有许多是概念化的，特别是形容字的缺乏；在作曲上，缺少新鲜的旋律，不是想到旧的，就是想到一般的救亡歌曲；在演技上，一动作就想起过去所习惯于创造的伛偻的、被压抑的农民。这怎么行呢？在这种情形下，

便容易产生一种偏向:"寻找趣味"。

于是,在语言上,企图找一引人发笑的句子,或者强调地方话的某一特点,如"呢呀呢呀"的;在作曲上,故意去找些句来点缀华彩,如"哪哈哪哈"的;在表演上,特别强调某一表情,某一动作,以冀博得观众一笑,甚至临时增添些不必要的动作,求得一声喝彩。

这样,但是趣味掩盖了主题,留给观众的趣味,而不是思想,是马戏的效果而不是艺术的效果。这样,便是创作者为趣味所俘虏,趣味化了自己的思想,趣味化了剧中人物,便必然归趋于现实的嘲弄。这是可怕的恶果,所以我们创作演出的过程就是与这种趣味主义斗争的过程。

为什么有的同志认为:在民间形式中必须有趣(或者说噱头)来点缀呢?这还有一种民间艺术传统的原因。因为它常没有预定的台词,可以允许演员即兴即景的作词(如旧秧歌的打头的即兴作词的主角)。宋代就开始了这一种形式,因此,我们怎样避免庸俗倾向,怎样来汲取民间艺术的精华,怎样才能找到改造的途径,而不至于乱用、套用、搬用,便必须去研究民间艺术的发展规律。

三

民间艺术是具有丰富的样式的。它的性质也很复杂。即以秧歌而论,可以看到四种不同的性质:1. 舞蹈性的,如我们所觉的秧歌群舞、狮子、龙灯、高跷、高台、跑竹马、张公嗬张婆等,它主要是以华丽的服饰与舞蹈的动作来表现一定的生活,所有形式实际上是一种舞具。2. 演唱性的,如花鼓、莲厢、数来宝、莲花落等,全以演唱歌词为主,它是以所用的不同乐器构成为一定形式,有的乐器已变为表演的道具,或再以简单的舞蹈,推其主要原因,常为避免清唱的单调。3. 歌舞性的,如旱船、花鞭、八仙等,它是歌与舞的结合。4. 戏剧性的,如北方所流行的秧歌剧本《小放牛》、《锯缸》、《探亲家》、《要婆家》等,在边区有《韩湘子出家》、《二子告状》、《小姑贤》、《闹赌博》、《变头驴》等。它们都已是较成熟的剧本,而且有的已经走进了舞台,

为广大人民所熟悉和喜爱。

它虽然具有多样性,但不是式样化的。它不断地伴随着生活的发展而发展,如本以舞蹈为主的高跷、演唱为主的花鼓都向着歌舞的性质发展,而且有的加进了一定的故事,如高跷中扮演着唐僧取经、张生戏莺莺的短剧,特别是秧歌剧常有新的剧本产生。据我所知,胶东即有《跑关东》、《吹大气》的剧本,反映了农业社会向着商业资本主义发展的过程。所以说,把民间形式与一般的旧形式相提并论,而笼统地给以无可发展的观念是不应该的。

四

大胆地、广泛地使用民间形式,今天有着更现实的意义。首先,边区及各个抗日根据地的广大农民已经在过着有组织的政治生活。劳动方式也正由散乱的个体的逐渐走向互助的、集体的(如札工队、变工队的普遍组成,有计划的移民等等)。因之集体文化生活的要求比以前更为迫切。而今天民间的各种艺术形式,如秧歌是最普遍集体艺术的一种,我们应该提倡它,使它不仅作为新春的一种娱乐,而且是经常的一种文化活动。有庆祝秋收、过节、盛庆的集会,都应当是秧歌出现的机会。晋察冀边区已经给我们作了榜样,每一个村庄的老人、妇女、儿童都是秧歌的演员,他们以秧歌表现了军民铁样的团结;他们又以秧歌表现了对敌人、汉奸的愤恨。这,已经呈现了新民主主义农村社会人民文化生活发展的景象了。

我们这次秧歌工作的经验也增加了我们的这个确信:秧歌是最好的民间艺术之一,它必须发展,而且也能够发展。至于它怎样发展呢?发展到哪里去呢?在我们未来的实践必会给它以最正确的答案。但现在看来,大致可以向三个方面发展:1. 集体舞;2. 化装演唱;3. 街头歌舞剧。

如果我们决心去发展集体舞,化装、舞步、舞形上不仅可以改造,而且可以创造。如我们这次采用了新的化装方法,取消了丑角的脸谱,减少了调情的舞姿,全场化为一群工农兵,打伞(秧歌的指挥器)改为拿镰刀、斧

头,创造了五角星的舞形,这何尝有不伦不类的感觉呢?相反的,倒觉得它的新鲜。可惜我们还没有打破旧有舞步,根据各种人物的需要而给以新的舞步,从这里增加了一些困难,但实际上,秧歌舞的舞步,并不是定型化,一成不变的。在各省有各省不同的舞步,不同的人物有不同的舞步,我们为什么不能创造新的舞步以反映新的生活呢?也许有同志担心到它会不像秧歌舞了。这种担心是不必要的,如果我们能创造一种新鲜的群舞以代替旧有的秧歌舞,那倒真是件大的功绩!(中国的舞蹈已经濒近于绝迹的地步,难道我们中华民族就应当是没有舞蹈的民族么?)

如果我们决心发展化装演唱,那将为歌咏运动开阔一广大的领域。谁都可以知道,歌曲加以形象的表演,是比手拿乐谱目不转睛的演唱方式要更能感动人些;是比站在台上教歌,更要来得有效些。这一次花鼓的演出就说明了这个道理。我们应该而且必要创造花鼓形式之类的演唱方式!

如果我们决心去发展街头舞剧,它的前途将愈开愈阔而且将越踏越平。这一次《兄妹开荒》已经给了我们暗示。它得到了无数观众的喝彩,演员也已经成为他们最热悉的朋友。可是它只有两个角色,最简单的剧情,最简单的道具,三个最易唱的曲调。

我们渴望着中国新歌剧的诞生,但是很多的眼光不是放在西洋歌剧上,就是放在中国已经定型了的旧剧上。今天,我们也应该看看老百姓自己创造的歌舞剧的形态,它可以给我们多少启示啊!

我们创造秧歌剧,当然要接近于旧有的形式,但不应该"钻进去出不来",最好不要先放一个现成的东西在脑子里而努力求其接近于民间形式的表现。两个出发点将有两种结果:前者是孙悟空大闹天宫,终究逃不出如来佛的手心;后者才是我们所要的,掌握了这样的方法则所有困难是可以迎刃而解的。

因为这种困难已经改变了性质:它不再是形式与内容的矛盾,它只是我们对于人民生活是否熟悉,对于人民表现自己生活的技术是否熟悉的问题,如像我们所遇到的困难:说形式短小限制了戏剧的发展,不能解决剧中

的矛盾。那我们为什么不可以使形式“长大”一些呢？说受了秧歌情调的限制。那么什么是“情调”呢？情调是戏剧情节及演技所完成的一种气氛对于观众心理上的感染。表现旧的生活当然有旧的情调，表现新的生活更自然会有新的情调，我们正不必为情调担忧！任何真实的反映人民生活的情调，人民都会欢迎！我们又说，没有布景不好演戏，请问戏剧的创造工作是由演员来完成呢，还是由布景来完成？古代的以及近代的中国旧剧都没有布景，一样的完成戏剧的任务。美国有的剧场更实验了不要布景的话剧，同样的得到成功。没有布景仍然可以有歌舞剧啊！最后又说，因为没有舞台与观众接触太直接了。那好极了，这正是近代戏剧家孜孜研究所求之不得的。那越发增强了我们的感染观众的能力。如果不能控制观众反为观众所控制，那只是说我们的修养还不够，还要努力学习！

集体舞、化妆演唱、街头歌舞剧如果普遍的发展了起来，那就是舞蹈、音乐、戏剧与观众结合了的表示。它的参加者不只少数的、职业的艺术工作者，而是千千万万的工农兵，发展了以后的秧歌一定不成为今天的秧歌。也许面貌全非，但它是在普及之上的提高，决不会成为与群众格格不入的东西，那时它不应当还说是低级的艺术形态，应当说是我们中国人所创造的、新生的艺术之一种。我们为这一信心所鼓舞！我们预祝秧歌的远大的前途！

但问题仿佛还没有彻底的解决，我们面前还横着一个绊脚石，如果不踢开它，我们便不能大踏步的开步走。这绊脚石就是我们自己脑子里的教条主义。的确，它给我们的阻碍太大了！

老秧歌队工作中，我们许多学声乐的同志暂时的失败了，吐字不清，缺少表情，只有轻飘的声音，没有充实的内容。这到底是发声方法的问题呢？还是先天的条件？这在音乐界同志引起了争论。但有一位同志说得好：“我听了许多大型中国的音乐会，注重咬字的一个也没有，反正所唱的他自己也不懂（指洋歌）。从此可见这是老资格的教条主义！”先生 OTUEO 的教了，学生 OTUEO 的唱了。第一声音、第二声音、第三还是

声音，因此有的同志始终爱护自己的声音，才不肯放开嗓子。我们不知道他带着“宝贵的”嗓子要到什么地方去才开始放起来！到沙龙里去吗？止步，同志！

我们有的作曲的同志，最能遵守作曲法上的法则，要作民歌即打开记录本子，找出一个主题，加以展开、变位、开展、省略，最后再来一个结合，便算是完成了创作上的任务，这叫做什么样的“创作”啊？

我们有的演员同志，熟悉一大套戏剧理论，但对于眼前的人物、生活则视而不见，甚至不能把握一个农民的外形。但讲起来，他是演惯了舞台戏的，他不会在广场里表演，因为缺少一个框子来把他镶起来，这又是一种什么样的演技？

教条主义，你是我们面向工农兵大路上的绊脚石，我们必须踢开它！

冼星海．现阶段中国音乐运动的几个问题．新音乐(新音乐社)，1943年2月第5卷第3期第101—109页

此文作于1940年7月作者在西安停留时期。

文章摘要：

“民族形式是一种反映民族生活传统、生活方式、形成民族特有的风格与气派的一种东西。……我个人是主张以内容决定形式的，拿现代进步的音乐眼光来产生新的内容，使音乐的内容能反映现实、民族的思想、感情和生活。……我们怎样发扬中国音乐民族形式呢？我提出八点意见：……第一点，接受优良的中国音乐传统，并加以整理、批判，……用科学的方法把它分析、归类，把陈腐的放弃，而吸收它的优良部分，是我们创作的滋养料；第二点，必须加强中国作风、中国气派，成为老百姓的东西，……；第三点，我们可以用‘同一内容在不同的客观条件或不同的对象面前，采用不同的形式。’……；第四点，通过民间音乐把它发掘出来，须亲自到民间去，向民间学习，……；第五点，改良中国古乐……；第六点，改造与创造中国的

旋律、和声、曲体形式，……；第七点，是研究各地方的语言，……将来民族形式的歌曲，必然要用统一的语言去唱，只有这样才能说是‘全国性’，……但对于方言的研究是发扬民族不甘落后的重要步骤；第八点，研究世界各国民间音乐形式是必要的，研究他们音乐史的变迁和乐派的发展、民族音乐的发展等等，可以帮助我们发扬本国的民族形式……。”

马思聪．中国新音乐的路向．音乐艺术，1945年1月第5期

全文约2500字。

文章摘要：

“中国的音乐家们除了向西洋音乐学习技巧，还要向我们的老百姓学习。他们代表我们的土地、山、平原与河流。新中国的音乐不会是少数人的事，它是蕴藏在四万万颗心里头的一件事。……中国的音乐如同中国的文化一样，正处在两条河流的交流点。它将不再是从前的河流，却是一条新的河流。在这条新河流中含有老河流的水和另一条河流的水，但在外表上它完全是一条新的河流，不同于旧的任何一条河流，……。将外来的影响变成一种更新鲜、更具有特性的国乐，我们的‘国粹’不会失去，反而令我们获得更可贵的‘国粹’。”

马思聪．提高与普及．新音乐（华南版），1946年6月第1卷第1期

此文是1946年马思聪接受台湾《中华日报》记者采访后，发表在《新音乐》上的一篇论述中国新音乐的历史与现状问题的文章，刊登时文章名为《访马思聪》。文章后被收入百花文艺出版社2000年出版的《居高声自远——马思聪》一书。

文章摘要：

“中国新音乐的成长，可以分几点来说：第一是接受了西洋音乐，开始

是耶稣的圣诗，在教会的学校里早就有了歌咏团的组织。其后我国也有零星的音乐学校设立，如上海音专和其他几间大学的音乐系，开始有了训练音乐专门人才的机构，虽然因为积极性的不足，没有得到高效率的成果，但新音乐的基础已建立起来了。同时，到国外求学的音乐学生，回国以后，也尽了一部分力量。……继之而起的聂耳，虽然没有理论的基础，但他却直觉地把那些健康的人民的声音，放到歌曲里。他的那一点导火线，影响相当大，以后的抗战歌，都直接走上他所指向的路上去，而受到音乐普及化的效果。……除了走人民的道路之外，还有一些小市民的作家，他们的理论修养比较健全，西洋风格很深，但没有把握到中国音乐应走的道路……。等到抗战一结束，抗战歌似乎也随之结束。这有两个理由：其一是战前、战后分明是分成两个时代；其二是聂耳以来的抗战歌造就成了八股，加以老是那么一套齐唱，已经不能满足人民的要求。人民要求更进一步的东西，而音乐工作者却拿不出更多的东西来。站前的普及化的路是对的，战后却需要从普及中尽量提高。我们要赶上旁的国家，所以提高也非尽速不可！……不要轻视人民，人民通常走得比我们快，不要当人民是幼稚的，他们比我们深刻……我们在开荒，是艰苦的。只要忠于土地的人，他的成果也将更大！”

马思聪．新音乐的新阶段．新音乐月刊（华南刊），1947年8月第2卷第3期

全文约2000字。

文章摘要：

“新音乐快满10岁了，它与抗战差不多同时候诞生。10年中，它的歌声遍布这多难的土地。它是战地号角，又是黎明的雄鸡；它表扬光明争议、善、勇敢、奋斗；它唾弃黑暗、虚伪、罪恶、懦若、暴力；它具有高度搏斗精神，它向一切恶势力挑战。人民心理的意识、感情、愤怒与期望都透过了音乐

被嘹亮地歌唱出来,不,叫出来、喊出来!……从字面看来,新音乐的‘新’字,具有其远大意义的。它不仅在内容上划出了与旧的分野,而且追求适合新内容的、新形势的建造。新的涵义是相对的,今天新的东西,一到明天也许就不新了,只有不断创造新的生命,才是真正的新。在音乐的创作上那创作出前人所未创作的作品是新创作,但要是停留在一定的阶段上,或者凝固了,那就成为旧的东西。从这个角度去看,新音乐就并不新而且可能是旧了。……新音乐的新陈代谢的工作是不够的,似乎不知不觉地。新音乐从权威变成八股。有一部分新音乐的朋友,满足于自己的小天地,拿他们的八股去衡量中国所有的音乐创作,还以为一切不像他们的都不对,这就可怕了!……思想是重要的,观念是重要的,它们决定了我们的行动、我们的工作。但只晓得标榜着一面前进的旗帜,反对学术,(不敢公然反对学习)说那是高深、是不为人民所喜欢和了解的,以此来掩盖自己的倦怠、自己对学习的辛劳的躲闪,这是对的么?……新音乐先天是社会生活和政治要求的产物,它的学术性不浓,它要求普及,但没有积极的想到:由普及里提高,再从提高里普及,才是音乐以至一切艺术科学应走的路。……有一部分新音乐工作者直至今天还没有完全了解到这一层。他们应该知道,聂耳的创作是并不难被超过的,而他的学习精神,不满足的精神则永远值得我们敬仰。”

江文也 . 作曲余烬 . 江文也文字作品集,台北县立文化中心,1992年10月:第313—329页

《作曲余烬》是由张已任收集、整理和编辑的《江文也文字作品集》中江文也的部分日记,1992年10月由台北县立文化中心出版发行。其篇名《作曲余烬》为张已任所定。此文所收集的日记大约为1938年4月至1949年建国前江文也在北京教书期间所写。

文章摘要:

“某月某日：……‘这总是新艺术’，当我们发现了而喧喧哗哗地议论着，而开始论争时，其实在那里是已经什么艺术都没有了，在那里所见的是旧的新，就是有也不过是像蝉脱了皮似的一个空壳而已。可是这‘新艺术’所经了过去的脚迹上，是已经开始怀姙着‘次序新底东西’了。或者，同这‘新艺术’无关系地存在着。那么这‘次序新底东西’是什么？我也想试问一下，可是什么回答也找不到，什么影像都抓不到。……。

某月某日：……差不多现代的天才们，都自己否定他们自己的天才。天才是天给的才能，不是他们自己恶战苦斗而得到的才能，是一种空手而传得的财产。因而他们都不喜欢这种不劳所得的荣誉。……

某月某日：……在作曲时，关于构成一个曲子的物理上原理与其他各种科学地考察，就是为要打破作曲法的传统而故意要给否定了去，在现在的情况还可以说是不可能的。至少作曲家的乐想是要靠管弦乐或钢琴……等乐器来表现的话，这各种乐器所具有的音响性，物理上的作用，或者一音对一音的关系——就是所谓西洋的技术，是不能简单就无视了的。假若轻视了它而不积极去追求的话，这作曲家是会受一种的罚。中国音乐为何与外国的现代作曲界比较起来，还幼稚在这个程度，其原因大半在此。……

普通教会的音乐，大半是以诗词来说明旋律，今天我所设计的，是以旋律来说明诗词的。要音乐来纯化言语的内容，在高一层的阶级上，使这旋律超过一切言语上的障碍，超过国界，而直接渗入到人类的心中去。我相信中国正乐（正统雅乐）本来是有这种同心力的。”

江文也．写于《圣咏作曲集》完成后．江文也文字作品集，台北县立文化中心，1992 年 10 月：第 307—309 页（《圣咏作曲集》写于 1947 年 9 月，后被收入《江文也文字作品集》）

全文约 500 字。

文章摘要：

"我深爱中国音乐的'传统'，每当人们把它当一种'遗物'看待时，我觉得很伤心。'传统'与'遗物'根本是两样东西。……传统就是在气息奄奄下的今天，可是还要保持着它的精神——生命力。本来它是有创造性的，像过去的贤人根据'传统'而在无意识中创造了新的文化加上'传统'似的，今天我们也应该创造一些新要素再加上这'传统'。……中国音乐好像是一片失去了的大陆，正等着我们去探险。在我过去的半生，为了追求新世界，我遍历了印象派、新古典派、无调派、机械派……等一切近代最新的作曲技术，然而尤过不及，在连自己都快抬上解剖台上去的危机时，我恍然大悟！追求总不如舍弃，我该彻底舍弃我自己！在科学万能的社会，真是能使人们忘了他自己。人们一直探求着'未知'，把'未知'同化了'自己'以后，于是又把自己再'未知'化了，再来探求着'未知'。这种循环我相信是永远完不了的。其实艺术的大道，是像这举头所见的'天'一样，是无'知'，无'未知'，只有那悠悠显现而已！"

冼星海．我怎样写黄河．人民歌手冼星海，生活·读书·新知三联出版社，1949年10月：第38—40页

全文收录：

《黄河》歌曲的创作，虽然产生在物质条件很缺乏的延安，但已经创立了现阶段救亡歌曲的新型歌曲了。

过去的救亡歌曲，虽然发生很大的效果和得到广大群众的爱护，但不久又为群众所唾弃。因为"量"与"质"的不平衡，就使很多歌曲在短期间消灭或全失效用。

《黄河》的歌词虽略嫌文雅一点，但不会伤害它的作风。他有伟大的气魄，有技巧，有热情和真实，尤其有光明的前途。而且他直接配合现阶段的需要，提出"保卫黄河"的伟大口号。他还充满美，充满写实，愤恨，悲壮

的情绪,使一般没有渡过黄河的人和到过黄河的人,都有一种同感。在歌词本身以尽够描写出数千年来的伟大的黄河的历史了。

第一首《黄河船夫曲》。你如果静心去听,可以发现一幅图画,像几十个船夫划船,面上充满战斗的力量。歌曲有两种情绪是值得注意的:开首的紧张情形,是船夫们渡黄河时和波涛挣扎的情形。他们唱着:"划哟,冲上前!"、"乌云啊,遮满天! 浪花啊,打进船! 伙伴啊,睁开眼! ……。"最后一段比较转松一点。在他们走进河岸的时候,他们充满着愉快、希望与光明。最后的两句,象征斗争的不断性。整个的歌曲,写出了一个斗争的运动过程。

《黄河颂》是用"颂"的方法写的,带着奔放的热情,高歌赞颂黄河之伟大、坚强,是由男高音独唱的,歌声悲壮。在伴奏中可以听出黄河奔流的力量。

《黄河之水天上来》是一首朗诵歌曲。我用三弦作伴奏,歌词的内容全由三弦表达出来,不是大鼓的伴奏方法。欧洲有一种歌词与伴奏相互独立的歌曲,由 Wolff 的提议而完成。但中国歌曲用三弦来伴奏能表达歌词的内容而又可独立自成一曲的,恐怕是第一次的尝试。三弦的调子里,除了黄河的波浪澎湃声外,还有两个曲调的蕴藏:一个是《满江红》,另一个是《义勇军进行曲》。但只有一点,而无全曲,这由于曲调组织的关系。

《河边对口唱》是用民歌方式写的,用山西音调。最后四段的两部合唱使用甲、乙主调配合起来的。三弦和二胡代表甲、乙的对唱和合唱。过门比较轻松、有趣。但唱的人如用动作帮助歌曲的传达,就更为生动。

《黄水谣》是齐唱的民谣式的歌曲,音调比较简单,带痛苦呻吟的表情。但与普通一般颓废的情绪不同,它充满着希望和奋斗。

《黄河怨》代表妇女被压迫的声音、被侮辱的声音。音调是悲惨缠绵,是含着眼泪来唱的一首悲歌。假如唱的人没有这种情感,听众必然没有同感的反应。这是值得注意的。

《保卫黄河》是一首轮唱曲。从两部至四部轮唱,每一句都要有力地

而且健康地、乐观地唱出。这是全用中国旋律写的轮唱。三部至四部轮唱时，内中有“龙格龙格龙”，是轮唱的伴奏。唱时要唱出风格，才有趣。听来非常有趣和雄伟，一起一伏，变化无穷，只要留意不停地把旋律唱出。

《怒吼吧黄河》是一首四部大合唱，里面有二、三、四部的单独的合唱。曲调是诚恳和雄厚、充满热情和鼓励，是《黄河》歌曲中一个最重要的主调，最后两句“向全世界受难的人们，发出战斗的警号”，是不停地唱三四次，至听众有了感情，才转到结尾。最好用军号吹奏，主调用战鼓伴奏，更可表现黄河的伟大，它的怒吼是启发全世界劳动的、受难的大众和一切被压迫的人们。

《黄河》的作法，是在中国第一次的尝试。希望爱护中国新兴音乐运动的朋友们，给我们有力的指导，使我们有了鼓励更努力去创作。